This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

Paul J. Sachs

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1880

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

SOUS-SECRÉTARIAT D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 31 mars au 3 avril 1880

QUATRIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXI

3)81

FOGG ART MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 31 MARS AU 3 AVRIL 1880

QUATRIÈME SESSION

Le mercredi 31 mars 1880, cent trente délégués de quatre-vingt-une Sociétés d'art des départements se sont réunis à midi et demi dans le grand amphithéâtre de la salle Gerson.

M. Edmond Turquet, Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts, assisté de M. Edmond de Lafayette, Sénateur, membre de la Société des Amis des sciences, de l'Industrie et des Arts de la Haute-Loire, ouvre la session et cède ensuite la présidence à M. Eugène Guillaume, membre de l'Institut, inspecteur général de l'enseignement du dessin, président de la section de l'Enseignement du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

MM. Baumgart, chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art, Secrétaire du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, Roger Ballu, inspecteur adjoint des Beaux-Arts, Secrétaire rapporteur de la section de l'Enseignement, Jamain, sous-chef du bureau de l'Enseignement des Arts, Henry Jouin, Secrétaire rapporteur de la section de l'Histoire de l'art du Comité, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art, prennent place au bureau.

PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES

Séance du mercredi 31 *mars* 1880.

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT.

PRÉSIDENCE DE M. EUGÈNE GUILLAUME

M. Buret, avocat, docteur en droit, Secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen, est appelé à prendre place au bureau en qualité de vice-président. MM. A. Baignères, Barbet de Jouy, Charles Clément, Henry Havard, de Liesville, de Montaiglon, Nuitter et Pillet, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, assistent à la séance.

M. Eugène Guillaume prononce l'allocution suivante :

« MESSIEURS,

« L'heureuse influence exercée par les Sociétés de Beaux-Arts des départements est unanimement reconnue : nous saluons en vous leurs dignes représentants. On sait tout ce que la France doit aux Associations nées de votre libre initiative, aux Musées et aux Écoles qui se développent à votre contact, aux expositions que vous ouvrez, aux auditions musicales dont vous êtes les organisateurs, à vos recherches savantes. Grâce à vous, le goût public se forme et se polit, la connaissance et l'amour des belles choses se répandent; on dit, et c'est justice, que vous méritez bien du pays. C'est donc un grand honneur pour moi, d'être appelé à présider votre première séance et à inaugurer votre session annuelle. Tout d'abord, j'ai besoin de vous exprimer combien j'en suis touché. A la vérité, la pratique de l'art a été la principale occupation de ma vie : mais il m'a été donné cependant de participer à vos œuvres et de ne pas rester étranger à vos études. Aussi est-ce avec un vif sentiment et de déférence et de sympathie, que je viens vous souhaiter la bienvenue et vous entretenir de vos travaux.

« La réunion à Paris des Sociétés des Beaux-Arts est un fait de date encore récente, et cependant il semble avoir reçu la consé-

cration du temps. Sans doute, la décision en vertu de laquelle vous êtes convoqués chaque année aux assises de la Sorbonne a été inspirée par une idée profondément équitable : elle est née d'un désir d'assimilation. On a voulu donner à l'art provincial une place égale à celle que la science avait déjà en partage. On a fait en sorte que la science et l'art pussent avoir le bénéfice d'une égale publicité et avoir droit aux mêmes honneurs. Ces vues étaient justes et capables, à elles seules, de vous assurer l'état auquel vous deviez prétendre. Mais deux faits considérables sont venus vous donner une autre consécration. Vers le même temps, la Direction des Beaux-Arts entreprenait la publication de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, et commençait à mettre en discussion toutesles questions relatives à l'enseignement de l'art. De premier mouvement elle fit appel à votre concours ; vous l'avez donné avec empressement. Et c'est ainsi que se sont formés les liens qui vous rattachent si naturellement et déjà si fortement à l'instruction publique. Non que votre liberté se trouve engagée; mais votre collaboration établit entre l'administration et vous des communications suivies qui survivent aux solennités présentes et profitent à des œuvres vraiment nationales; elle a donné à une partie de vos travaux comme à vos réunions un objet défini et un caractère d'utilité publique.

« Et remarquons-le, Messieurs, ces attaches n'ont rien d'artificiel, de même qu'elles n'ont rien qui porte atteinte à votre indépendance. Le besoin d'unité a toujours été chez nous très-sensible : c'est un des traits de l'esprit français. De tout temps il en a été ainsi, et nous en trouverions un exemple dans l'empressement que mettaient aux siècles derniers les académies de province à s'affilier par leur organisation et par leurs travaux aux grandes Académies qui avaient leur siége à Paris. Mais il y avait aussi en cela un acte d'allégeance. Aujourd'hui ces phénomènes d'attraction nationale se renouvellent en prenant des formes qui sont en rapport avec l'esprit de notre temps. Au premier appel des services publics, de vous-mêmes et dans un intérêt d'un ordre élevé, vous accourez les mains pleines de travaux originaux dont vous nous donnez la primeur et qui souvent sont pour nous des modèles; vous apportez votre tribut volontaire à l'œuvre collective de l'histoire de l'art et de l'enseignement. Et cependant vous restez libres au grand avan-

tage du pays et de vous-mêmes, au grand profit de vos productions qui conservent l'attache et l'originalité des inspirations locales. Tel est le caractère de cette centralisation spontanée qui se produit ici et qui a pour effet d'enrichir notre domaine commun, d'exciter une émulation louable et en même temps de faire connaître vos mérites et de permettre de les honorer.

« C'est avec une grande satisfaction que nous pouvons constater que l'œuvre principale à laquelle vous avez donné votre collaboration se développe avec une activité soutenue : je veux parler de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*. Vous le savez, l'administration attache une importance capitale à voir se former ce vaste répertoire de nos richesses, à la composition duquel vous avez tant de part. Pour que l'exécution en soit encore mieux assurée, elle a donné à la Commission directrice une organisation nouvelle : elle n'a pas hésité à créer un bureau spécial qui, joignant au service des Musées celui de vos Sociétés, est chargé de l'*Inventaire* et de tout ce qui touche à sa publication.

« Pour répondre à la sollicitude du Ministre et du Sous-Secrétaire d'État, quarante Commissions départementales se sont déjà formées sous la présidence des préfets. Elles comptent dans leur sein beaucoup de membres des Sociétés savantes; elles répartissent, rassemblent et transmettent ici les travaux des Sociétés des Beaux-Arts et les travaux privés. Il appartient à l'érudit et zélé Secrétaire de la Commission centrale de vous entretenir en détail de la publication de l'*Inventaire*. Mais je crois pouvoir vous informer qu'en ce moment le service n'a pas reçu moins de mille monographies d'édifices civils et religieux. Quelle masse de travail, Messieurs! Ai-je besoin de dire combien tant d'efforts sont dignes de respect, combien cette abondance de documents assure l'avenir? Déjà, depuis votre dernière réunion, le tome I des Monuments civils de Paris a été publié : c'était l'engagement que l'on avait pris l'an dernier en vous faisant connaître la composition de ce volume. Mais la province n'est pas négligée. Le tome II des Édifices départementaux, qui renferme les monographies des Musées d'Angers et de Nantes, est sous presse, ainsi que le tome III, qui comprend des notices sur des monuments de la Manche, de l'Oise, de Saône-et-Loire, du Rhône, des Hautes-Alpes et de l'Hérault. Les tomes IV et V de la même série sont aussi en préparation, et rien ne peut

retarder leur publication que des considérations d'ordre administratif, car la matière en est préparée. Ils seront remplis par un inventaire, mais par un inventaire complet : celui du Loiret. Il est formé de 500 notices, toutes rédigées par un seul de vos collègues dont vous ne me pardonneriez pas de taire ici le nom, par M. Edmond Michel, de Fontenay-sur-Loing.

« Messieurs, en dehors de votre participation à l'*Inventaire*, un champ immense est ouvert à vos travaux. Les instructions qui vous ont été adressées par le Comité chargé de présider à vos réunions, montrent à combien d'objets divers votre activité peut s'étendre. Votre esprit de méthode, votre curiosité saine, votre érudition, vos talents d'écrivain et d'artiste trouvent à s'y déployer hardiment. Les lectures pleines d'intérêt que nous allons entendre nous en fourniront bientôt une preuve nouvelle. Vos instructions n'ont pas besoin d'être commentées : ce serait les affaiblir ou peut-être leur donner une précision excessive là où le comité a entendu ne pas marquer de limites et vouloir seulement établir un classement. Bien des points, en effet, restent incertains : vous seuls êtes en mesure de les déterminer. Particulièrement en ce qui concerne la musique, il y a des questions délicates qu'on ne peut bien résoudre qu'avec une parfaite connaissanee des ressources locales et aussi des mœurs qui sont différentes suivant les régions. Mais parmi les sujets d'étude qui s'offrent à vous, il n'y en a pas, ce me semble, qui soient plus dignes de vous captiver que les recherches biographiques. C'est quelque chose qui étonne notre temps où la personnalité humaine a une si grande importance, que le spectacle des époques où l'unité des idées était si forte que derrière elle l'individu disparaissait. On souhaiterait de connaître, ne fût-ce que de nom, les artistes qui ont bâti ou qui ont orné nos églises, nos châteaux-forts, et ces logis dont quelques-uns subsistent encore. On voudrait écarter l'ombre qui les couvre; on s'irrite de leur propre silence. Faites-nous revivre, Messieurs, ces maîtres des œuvres, ces imagiers, ces peintres, ces anonymes glorieux, ces hommes de génie, si humbles cependant qu'ils n'ont pas signé leurs ouvrages! En définitive, pour nous tous, qu'il s'agisse d'histoire des faits ou de biographie, de Musées ou de Théâtres, d'Écoles de dessin ou de musique, d'Expositions ou de concerts, tout se résume aujourd'hui dans ces idées : éclairer et instruire; tout

converge vers l'enseignement. L'enseignement de l'art! C'est là, Messieurs, l'une des plus vives préoccupations de l'Administration. Les questions qui s'élèvent à ce sujet sont multiples : questions de théorie, de pratique et de mise en œuvre se présentent à la fois. Celles qui vous sont naturellement dévolues sont de l'ordre le plus élevé : ce sont celles qui ont pour objet la diffusion de la connaissance des faits et la propagation du goût. Ce n'est pas le moment de vous entretenir de questions de méthode et de pédagogie, d'examiner s'il faut d'abord considérer le dessin dans son essence ou dans son objet, s'il faut y voir une science ou un ensemble de procédés. La mission qui vous appartient répond à un intérêt plus relevé. Il s'agit d'employer toute votre influence pour faire prévaloir dans nos Musées départementaux et municipaux une classification conforme à l'histoire; de faire que des vides nombreux qui ne peuvent manquer de s'y rencontrer soient comblés par des moulages ou des photographies. Vous veillerez à ce que l'accès de ces collections comme des édifices qui sont des chefs-d'œuvre de notre art national soit facile, et à ce que les ouvrages soient rangés dans les conditions les plus favorables à l'étude des érudits, mais surtout de la jeunesse, dont l'instruction doit être notre plus cher souci. C'est donc à l'esprit, à l'imagination, aux facultés créatrices que vous vous adressez. C'est du génie même de la France que vous avez à solliciter la fécondité, à entretenir la flamme.

« En terminant, j'ai besoin, Messieurs, de constater un fait dont l'éloquence me frappe. Cette année, le nombre des Sociétés de Beaux-Arts qui ont répondu à l'appel du Ministre s'est considérablement accru. En 1879, il y en avait 60 ; elles sont 81 aujourd'hui, représentées en ce moment par 130 délégués. Ce développement, cette rapide progression est d'un heureux présage. Il semble que toutes les forces dont l'art dispose en France tendent à se rapprocher, à former comme une vaste ligue destinée à diriger le goût public et à nous rendre plus forts pour les luttes pacifiques que nous soutenons contre l'étranger. Dans le domaine de l'art comme dans celui de l'industrie, comme dans le champ des recherches historiques, partout on combat pour le premier rang. Les questions esthétiques deviennent des questions de vie, parce que la fortune des nations est solidaire de leur honneur. Dans de telles conditions ne peut-on pas aspirer à voir se constituer une vaste association

destinée à entretenir sur toute la surface de notre pays les traditions et le sentiment du progrès, unis à une émulation féconde?

« Messieurs, il convient peut-être de songer à cette association puissante dont votre présence ici fait concevoir l'idée et qui, vous reliant tous, prendrait cette devise : Pour la France et pour l'art.

« Je déclare votre session de 1880 ouverte, et je vous invite à commencer vos travaux. »

La parole est ensuite donnée aux délégués pour la lecture de leurs mémoires.

M. Charvet, vice-président de la Société académique d'architecture de Lyon, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, lit un mémoire sur l'*Influence de l'école de dessin de Lyon au* XVIII*e siècle et au commencement du* XIX*e*.

M. Bouillon-Landais, conservateur du Musée de Marseille, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, lit une étude sur le *Musée de Marseille*.

M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de l'Union artistique de la Mayenne, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, donne lecture d'un travail sur les *Expositions d'art en province* (*Maine et Anjou*).

M. Boutry, président de l'Union artistique du Pas-de-Calais, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, expose l'*État de l'enseignement du dessin dans le département du Pas-de-Calais*.

M. Gaston Le Breton, conservateur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, lit un travail sur les *Attributions données à quelques tableaux du Musée de Rouen*.

M. Trenca, directeur du Cercle choral et du Cercle musical de Chambéry, traite de l'*Enseignement musical en Savoie*.

M. Francis Jacquier, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, est suppléé par M. Buret, vice-président de la séance, pour la lecture de son étude sur l'*Art décoratif en province*.

M. Contenson, membre de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, entretient l'assemblée sur l'*État de la musique dans le département de Tarn-et-Garonne*.

M. Léon VIDAL, membre de la Société de statistique de Marseille, fait une communication sur la *Nécessité d'une réglementation relative à l'admission dans les bibliothèques, collections et Musées, d'œuvres graphiques présentant des conditions de durée certaines.*

M. HERVÉ, membre d'honneur de la Musique municipale de Remiremont (Vosges), lit une étude sur les *Sociétés musicales d'harmonie et de fanfare au point de vue général.*

M. JOLIBOIS, secrétaire perpétuel de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, donne lecture d'un travail sur les *Musées, l'enseignement du dessin et l'inventaire des richesses d'art dans le département du Tarn.*

M. DEVAUX, professeur de dessin, membre de la Société havraise d'études diverses, donne connaissance d'un travail sur *Une méthode d'enseignement du dessin.*

La séance est levée à quatre heures.

Séance du jeudi 1er *avril* 1880.

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART.

PRÉSIDENCE DE M. BARBET DE JOUY

La séance est ouverte à midi et demi sous la présidence de M. Barbet de Jouy, administrateur des Musées nationaux, président de la section de l'Histoire de l'art du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. Henri Brocard, secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, est appelé au bureau à titre de vice-président.

MM. Louis de Ronchaud, secrétaire général de l'Administration des Beaux-Arts, Baumgart, secrétaire du Comité des Sociétés des Beaux-Arts et de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, Roger Ballu, secrétaire-rapporteur de la section de l'Enseignement, et Henry Jouin, secrétaire-rapporteur de la section de l'Histoire de l'art du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, prennent place au bureau.

On remarque en outre dans l'assistance MM. A. Baignères, Bellay, Kæmpfen, de Liesville et de Montaiglon, membres du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. Edmond Michel, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, sur les *Tischbein*, peintres allemands, étudiés dans leurs relations avec l'école française.

M. Léon Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille, lit une notice de M. le docteur Adrien Sicard, secrétaire général de la même Société, sur les *Origines du château Borély et du Musée d'archéologie de Marseille.*

M. Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Marseille, communique à la réunion quelques fragments d'une biographie de l'architecte Pascal Coste.

M. Levé, membre de la Société académique du Cotentin, donne lecture d'une Note de M. Quenault, membre de la même Société, *sur une Vierge conservée à l'église Saint-Nicolas de Coutances.*

M. Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai, correspondant du Comité, lit une étude sur les *Peintres Vermay.*

M. Auguste Castan, secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs, membre non résidant du Comité, fait déposer sur le bureau une notice imprimée ayant pour titre : *le Mot de l'énigme d'un tableau de l'église de la Vèze, près de Besançon,* dont il fait hommage au Comité.

M. Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen, donne lecture d'une notice sur *trois tableaux du Musée de Caen,* dont l'origine ou le sujet ont été controversés.

La biographie de l'*architecte Louis,* dont la primeur a été communiquée aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts, à l'une des précédentes sessions, est déposée en épreuves sur le bureau au nom de son auteur M. Charles Marionneau, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements à Bordeaux.

Les monographies de la *cathédrale de Poitiers,* par M. Théodore Véron, de l'*église de l'abbaye royale d'Hautecombe en Savoie,* par M. Blanchard, de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art à Chambéry, des *édifices publics de l'arrondissement de Gaillac,* par M. Rossignol, des *églises* de

Vetheuil, de *Gassicourt,* de *Limay,* de l'*Ermitage-Saint-Sauveur* et de la *Bibliothèque de Mantes,* par MM. Alphonse Durand et E. Grave, offertes au Comité, seront transmises à la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France.

M. Georget, secrétaire de la Société des arts réunis de la Mayenne, lit une *Notice sur les diverses expositions organisées à Laval.*

M. le chanoine Carle, membre du Comité de l'art chrétien, à Nîmes, donne lecture d'une étude sur un coffret de l'époque carlovingienne, désigné sous le nom de *Coffret de Saint-Firmin.*

M. Vasseur, membre de la Société des sciences, lettres et arts de Seine-et-Oise, donne communication d'une notice sur le *musicien-compositeur Colin de Blamont.*

M. Dussol, membre du Comité départemental des richesses d'art du Lot, lit un travail de M. Cangardel, son collègue, sur la *Tour de Dueze,* à Cahors.

M. de Vesly, membre de la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure, à Rouen, fait une communication verbale sur les *Lois de l'ornementation de la Renaissance.*

M. de Montaiglon, membre du Comité, lit un travail de M. Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur et professeur de dessin au collége de cette ville, sur l'*Enseignement du dessin.*

M. Baumgart, secrétaire du Comité, donne lecture d'une note de M. Rabut, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de la Savoie, conservateur du Musée départemental de Chambéry, sur le *Caducée de Lemencum.*

M. de Montaiglon lit une notice de M. Dietrich, président de la Société d'émulation de Belfort, sur un *Dyptique conservé à l'hôpital civil de Belfort.*

M. de Montaiglon lit également le travail de M. Auguste Castan, secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs, membre non résidant du Comité, sur la *Table sculptée de l'hôtel de ville de Besançon.*

M. Baumgart donne communication d'une note de M. Cifolelli, directeur de l'École municipale de musique, chef d'orchestre de la Société de Sainte-Cécile du Havre, sur les *Sociétés musicales du Havre et des environs.*

M. de Montaiglon lit, en l'absence de l'auteur, le travail de

M. Forestié, secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, ayant pour titre : *Histoire de la céramique dans le département de Tarn-et-Garonne.*

M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, accompagné de M. Charmes, chef du bureau des travaux historiques et des Sociétés savantes, honore de sa visite la réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

La parole est donnée à M. Corroyer, architecte attaché à la Commission des monuments historiques, membre de la Société des antiquaires de Normandie, qui lit une étude sur l'*Architecture militaire au mont Saint-Michel.*

La séance est levée à cinq heures.

Séance du vendredi 2 *avril* 1880.

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

PRÉSIDENCE DE M. DE MONTAIGLON

La séance est ouverte à une heure, sous la présidence de M Anatole de Montaiglon, professeur à l'École des Chartes, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. Gaston Le Breton, conservateur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, est appelé à prendre place au bureau à titre de vice-président.

MM. Baumgart et Escallier, secrétaire et secrétaire adjoint du Comité, Roger Ballu, secrétaire-rapporteur de la section de l'Enseignement, et Henry Jouin, secrétaire-rapporteur de la section de l'Histoire de l'art du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, prennent place au bureau.

M. J. Guiffrey, membre du Comité, assiste à la séance.

Au début de la séance, M. le président prononce les paroles suivantes :

« Messieurs,

« Puisque je dois, à l'exemple de M. Guillaume et de M. Barbet de Jouy, qui ont eu l'honneur de présider vos deux premières

séances, vous dire quelques mots, permettez-moi de vous entretenir d'un sujet qui se rapporte directement à nos études.

« Il y a encore beaucoup, et il y aura toujours à faire en archéologie et sur l'histoire de l'architecture; mais ce qui est fait est considérable et important. Au contraire, ce que j'appellerai l'histoire documentaire de nos artistes ne fait guère que de commencer.

« L'Italie est sous ce rapport plus heureuse que nous; nous n'avons pas eu de Vasari au seizième siècle, et il n'est pas de ville italienne, pour si petite qu'elle soit, qui n'ait ses ouvrages spéciaux sur ses artistes. Chez nous, s'il y a encore bien à dire sur le dix-septième et le dix-huitième siècle, au moins sont-ils étudiés, et l'on y revient tous les jours. Pour le seizième, et à plus forte raison pour les siècles antérieurs, les obscurités sont grandes et les lacunes énormes. Nous avons perdu beaucoup d'œuvres, nous avons perdu beaucoup de noms, et pour ce qui nous reste des unes et ce que nous découvrons des autres, nous avons trop d'œuvres sans nom et trop de noms sans œuvres; la difficulté de la tâche ne doit pas détourner de s'y consacrer.

« C'est le chemin fait de nos jours dans ce sens dont je veux esquisser devant vous une revue trop rapide, dans laquelle, — et c'est là ce qui m'a donné l'idée de vous en entretenir, si brièvement que ce soit, — nous retrouverons des noms qui appartiennent aux comités et à cette section même, car l'étude sur ces points n'est pas seulement moderne, elle est contemporaine.

« Gaignières, dont les méchants dessins de tombeaux sont aujourd'hui d'un prix incomparable, Dom Montfaucon dans ses *Monuments de la monarchie française*, ne se sont préoccupés que de l'intérêt historique et du renseignement érudit. Les deux hommes qui, à la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci, ont ouvert la route sont Millin et Alexandre Lenoir. On les oublie trop, et on ne leur rend pas assez de justice; ils sont incomplets, critiquables sur certains points, mais il est plus facile de continuer une voie que de l'ouvrir et de s'y engager.

« Dans son *Voyage en France*, Millin nous a laissé sur bien des monuments de l'art du moyen âge des renseignements qu'on chercherait vainement ailleurs. Lenoir a fait plus encore par la création du Musée des Petits-Augustins, dont la suppression a été une des erreurs de la politique. C'est à son courage, à son intelligence, à

son activité passionnée que nous devons d'avoir ravi à la destruction les tombeaux de Saint-Denis, une partie du Musée de la sculpture française au Louvre et le plus grand nombre des sculptures anciennes du Musée de Versailles. Jugez de ce qui manquerait à l'histoire de la sculpture française s'il ne s'était pas trouvé un pareil homme.

« Ce sont des services pour lesquels on ne saurait jamais rendre assez de justice et avoir assez de reconnaissance, d'autant plus que le goût du temps, même des hommes les plus éclairés, était absolument contraire à ce qu'on traitait de vieilleries gothiques. Sous Louis XVI, le Prieur de Saint-Denis et le Surintendant des bâtiments du roi étaient d'accord; on devait tout démolir, tout supprimer, et mettre dans les caveaux une série de serviettes en plomb doré accrochées au mur pour recevoir une suite d'inscriptions. Les pièces de la négociation et de l'étude de ce beau projet, les plans approuvés existent encore, et c'est le manque d'argent qui en empêcha la réalisation, de sorte que c'est la Révolution qui, sans le vouloir, mais en fait, a sauvé les tombeaux des rois, le tombeau de Louis XII, le tombeau de François Ier, le tombeau de Henri II, c'est-à-dire un des plus grands honneurs de l'art français.

« Presque en même temps, un contemporain de Millin et de Lenoir s'est occupé des mêmes matières, mais avec une sciénce plus ferme et une étude plus sûre. Je veux parler d'Émeric David. Il a écrit deux ouvrages dont personne n'était capable de son temps; ils restent des modèles et n'ont pas encore été dépassés. Son histoire de la peinture dans la première moitié du moyen âge est un chef-d'œuvre d'érudition critique, où la sagacité vient s'ajouter à la patience de la recherche consciencieuse et compétente. Son esquisse de l'histoire de la sculpture française, — il ne l'a donnée que comme telle, — est moins achevée, mais elle est encore bien considérable. On lui a beaucoup ajouté, on l'a rectifiée sur bien des points, mais seulement dans le détail. Les lignes générales, les conclusions, les vues d'ensemble ne sont pas à modifier, et le cadre reste tout entier; ce qui le complète ou le corrige ne fait que s'y caser à sa place.

« Plus près de nous, deux hommes, maintenant morts, ont continué le grand travail de cette œuvre, qui demande la réunion de tant d'efforts. Vous avez nommé M. Renouvier et M. Léon de

Laborde. Les *Types et manières des maîtres graveurs* du premier, qui ne se rapportent qu'à la France, et ses études sur les origines de la gravure au quinzième siècle, que la mort est venue interrompre, sont des œuvres maîtresses, qui sont encore nouvelles et qui dureront. Vous savez ce qu'a fait M. de Laborde. Sa curiosité ardente et toujours renouvelée l'a empêché plus d'une fois d'aller jusqu'au bout de ses œuvres trop multiples, mais celui qui a publié les *Comptes des ducs de Bourgogne* et la *Renaissance des arts au seizième siècle* a fait plus que personne pour l'histoire de l'art français.

« Ici, comme je ne veux pas perdre le temps de vos lectures, les noms deviendraient trop nombreux. Il serait cependant injuste d'oublier ce qu'ont fait les anciennes Archives de l'art français et la Société de l'histoire de l'art français, qui leur ont donné une suite. C'est M. de Chennevières qui a créé les premières, il y a déjà bien longtemps, et je m'honore d'avoir été à l'origine son collaborateur et d'être au nombre de ses continuateurs. Leur dévouement désintéressé me permettra de passer sur leurs noms, mais leur travail n'a pas été inutile. Ils ont publié quatorze volumes de documents, les notes de Mariette, terminé les Comptes des bâtiments royaux au seizième siècle, laissés inachevés par M. de Laborde, commencé les Procès-verbaux de l'Académie de peinture. Ils continueront, mais ils ne sont pas les seuls, et l'énumération serait trop longue.

« Les bulletins des Comités, les Annales archéologiques, la Bibliothèque de l'École des Chartes, les mémoires des Sociétés savantes, les revues provinciales, sont pleins de travaux et de documents sur cette histoire de l'ancien art français. Il faut pourtant dire au moins quelques noms, en y joignant le conseil qu'il est important de ne pas trop éparpiller, mais de réunir. Ce qui est trop court, trop isolé, publié à côté de choses trop étrangères, se perd et reste ignoré. Ce n'est pas ce qu'ont fait M. Lance dans son Dictionnaire de nos architectes, M. Jal et M. Harduin à qui nous devons des ensembles de dépouillements d'autant plus précieux que leur source, les registres des anciennes paroisses de Paris, a été déplorablement et stupidement perdue dans un incendie; ce n'est pas ce qu'ont fait M. Ardant pour les émailleurs de Limoges, M. Leglay pour les artistes de la fin du quinzième siècle, M. Deville pour les

architectes de la cathédrale de Rouen, M. Gérard pour les artistes de l'Alsace, M. Lepage et M. Meaume pour ceux de la Lorraine, M. Charles de Grandmaison pour ceux de Tours, M. Charvet pour les architectes lyonnais, M. Benjamin Fillon sur tant de points de l'histoire de la Renaissance, M. Durieux sur les artistes de Cambrai, et M. Babeau, qui a commencé ici même l'étude de l'histoire de l'école de sculpture troyenne; elle a son caractère et son autonomie au milieu de la pléiade sculpturale de notre seizième siècle.

« Ce sont là, Messieurs, les exemples que nous devons suivre, et tâchons de ne pas trop morceler; publions et réunissons; et il ne suffit pas de découvrir et de copier des pièces. Il faut qu'un document soit compris et qu'on le fasse comprendre. Il faut chercher, trouver, bien lire, travailler, voir vite ou lentement, mais voir juste, annoter, publier, et, — ce qui ne dépend pas de soi, — être lu. »

L'allocution de M. le président est accueillie par les applaudissements de l'assemblée, puis la parole est donnée à M. Émile Travers, archiviste-paléographe, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité, pour la lecture de *Notes sur François Bonnemer, de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1638-1689). Au cours de la communication de M. Travers, le titre de la publication bien connue des érudits *Actes civils des artistes français*, ayant été prononcé, M. le président fait observer que ce livre, dont M. Herluison, d'Orléans, s'est fait l'éditeur, est l'œuvre d'un homme trop oublié, M. Harduin, collaborateur de M. Piot, directeur du *Cabinet de l'Antiquaire*. Le mérite de M. Herluison ne cesse pas d'être grand, puisqu'il a propagé des documents d'une utilité si réelle pour l'histoire de l'art; mais il a paru convenable de rendre justice, en présence des délégués des Sociétés des Beaux-Arts de la province, à deux écrivains laborieux, Arduin et Piot.

M. Henry Brocard, secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres, corespondant du Comité, donne communication d'une étude sur les *Origines de la cathédrale de Langres et le style de transition*. Le travail de M. Brocard donne lieu à diverses observations de M. le président, suivies d'une conversation générale entre les membres de la réunion sur l'époque à laquelle il convient de fixer l'origine du style roman et celle du style de transition.

M. DE MELY, membre de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, lit une *Étude sur la majolique italienne.*

M. PARROCEL, membre de l'Académie de Marseille, donne communication de divers passages d'une biographie de l'architecte *Henry Espérandieu.* M. le président ajoute aux paroles de M. Parrocel un rapide éloge d'Espérandieu, artiste du plus rare mérite, mort, comme chacun sait, en pleine séve, à quarante-cinq ans.

M. Théodore VÉRON, directeur de l'École des Beaux-Arts de Poitiers, donne lecture d'une *Notice sur l'antiquaire Florimond Bonsergent.*

M. Benjamin FILLON informe le président de la réunion de l'hommage qu'il se propose de faire au Comité de son curieux *Inventaire d'autographes et de documents,* publié il y a quelques semaines.

M. GRAVE, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise, donne communication d'une description minutieuse de la *Fontaine de Mantes.*

M. le président lit une lettre intéressante de M. le maire de Fécamp sur la fondation du Musée de cette ville, dont l'honneur revient à M. Charles Hue, correspondant du Comité. M. Le Breton, conservateur du Musée céramique de Rouen, vice-président de la réunion, complète les renseignements donnés par M. le maire de Fécamp.

Lecture est donnée du mémoire de M. LENTHÉRIC, ingénieur des ponts et chaussées à Nîmes, membre non résidant du Comité, sur la découverte de la *Vénus de Nîmes.* Une discussion s'engage à la suite de cette lecture, et M. Bosc, architecte, élève des doutes sur l'antiquité de la statue.

M. Jouin, secrétaire de la section de l'Histoire de l'art, donne communication du travail de M. de BERLUC-PERUSSIS, président de l'Académie d'Aix, sur *quelques anciennes faïenceries de la haute Provence.*

Sont mentionnées, en l'absence de leurs auteurs, les notices suivantes :

Les Origines du portrait en France, par M. BÉNEZET, membre de la Société archéologique du midi de la France, à Toulouse;

Les Arts du dessin et l'École de Puget à Toulon, par M. GINOUX, membre de l'Académie du Var;

Le Musée départemental des Vosges, par M. VOULOT, conservateur du Musée.

M. le président remercie les membres présents, prononce la clôture de la session et lève la séance à quatre heures et demie.

Séance générale du samedi 3 *avril* 1880.

Le samedi 3 avril a eu lieu dans la grande salle du concours général, sous la présidence de M. Jules Ferry, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la distribution des récompenses aux Sociétés savantes, aux Sociétés des Beaux-Arts et aux savants et artistes des départements.

A une heure et demie, M. le Ministre est arrivé, accompagné de M. Alfred Rambaud, son chef de cabinet; il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par les membres du Comité des travaux historiques. M. Turquet, Sous-Secrétaire d'État au département des Beaux-Arts, l'avait précédé de quelques instants.

S. A. R. le prince Oscar de Suède, qui a bien voulu honorer de sa présence cette solennité, a été reçu par le Ministre. Le prince a été conduit immédiatement à la place d'honneur qui lui était réservée dans la tribune du sud. Il était accompagné de M. Molard, introducteur des ambassadeurs, et d'une suite nombreuse.

Le Ministre avait à sa droite le célèbre voyageur Nordenskjold et M. Gréard; à sa gauche M. Turquet et M. le capitaine Palander, qui commandait la *Véga* dans l'expédition suédoise du Nord-Est.

MM. Vergniaud, secrétaire général de la préfecture de la Seine, Léopold Delisle, Léon Renier, Milne-Edwards, Alfred Maury, Quicherat, Henri Martin, Paul Bert, Faye, Hauréau, Zévort, Alb. Dumont, Zeller, Barbet de Jouy, Marty-Laveau, Ravaisson, Chabouillet, Hippeau, Blanchard, Jouin, Roger Ballu, étaient à côté d'eux.

On remarquait dans l'amphithéâtre MM. Hebert, A. de Barthélemy, Alfred Ramé, Alex. Bertrand, Hervé-Mangon, de Mofras, Davanne, Longnon, Servoix, Grandidier, Fierville, de Soultrait, Siméon Luce, Chéruel; un grand nombre de délégués des Sociétés

savantes, ainsi que des inspecteurs primaires et des directeurs d'écoles normales appelés à Paris pour traiter des questions pédagogiques.

La présence du prince de Suède et des deux illustres voyageurs suédois a donné à cette solennité un intérêt tout particulier; aussi le Ministre a ouvert la séance et prononcé immédiatement le discours suivant :

« MESSIEURS,

« Une bonne fortune dont nous sommes fiers et ravis a fait coïncider avec la réunion des Sociétés savantes, cette fête annuelle de la science française, le passage du savant le plus illustre et le plus fêté de l'heure présente, de M. le professeur Nordenskjold (vifs applaudissements), et du digne et courageux compagnon de ses travaux, M. le capitaine de vaisseau Palander, commandant le navire *la Véga*. (Nouveaux applaudissements.)

« C'est pour moi une grande joie et un grand honneur de pouvoir présenter ici, à cette élite des savants français qui ne fut jamais plus nombreuse qu'en ce jour, les deux hommes qui achèvent en ce moment, au milieu des acclamations de l'Europe entière, le merveilleux voyage de circumnavigation qu'ils viennent d'accomplir autour de l'ancien monde. C'est pour moi un grand honneur de les recevoir dans cette antique Sorbonne, l'une des plus vieilles maisons de science qui soient dans le monde. (Applaudissements.)

« M. Nordenskjold et M. Palander ont les premiers, vous le savez, découvert et pratiqué le passage du Nord-Est, qui met en communication l'océan Atlantique avec le Pacifique, — ce passage défendu, jusqu'à ce jour, par les horreurs d'une formidable nature, et si souvent cherché, si souvent tenté, si souvent manqué depuis le seizième siècle.

« Avec quelle sûreté de méthode cette entreprise a été conçue, avec quelle énergie elle s'est exécutée, avec quelle fermeté, — dans cette adversité inattendue, le long hivernage de neuf mois, dont M. Nordenskjold présentait hier à quatre mille Parisiens surpris et charmés le simple et véridique tableau, — vous le savez, Messieurs. Avec quel profit pour la science : des savants éminents

l'ont dit devant l'Académie, et je voudrais qu'ils fussent tentés de le redire ici...

« Messieurs, les mystères des régions polaires ont de tout temps attiré deux sortes d'esprits : les uns que j'appellerai les aventuriers sublimes, poussés avant tout par l'attrait de l'inconnu et par l'héroïsme de leur nature, allant droit devant eux et semant de leurs os glorieux les glaces infranchissables; les autres, calculateurs de génie, semblables à ce grand capitaine qui prenait une carte et disait : « Je les battrai là », savent où ils vont, quand ils partent, et passent là même où ils ont promis qu'ils passeraient. (Vifs applaudissements.)

« M. Nordenskjold appartient à ces derniers : sa gloire est d'avoir tout prévu. Son entreprise reposait sur des observations scientifiques aussi profondes que simples; tout son plan était calculé sur des prévisions qui se seraient réalisées à point nommé, si quelques heures de trop, employées à des recherches scientifiques, n'avaient permis aux glaces de prendre les devants. M. Nordenskjold avait prévu même l'insuccès, même la destruction de son navire, même le retour par terre. De sorte que de cette expédition, on peut dire qu'elle reste le modèle des expéditions vraiment scientifiques; car tout y fut disposé, combiné, pour que pas une heure ne fût perdue pour la science, et, à bord comme à terre, c'est pour la science qu'elles furent toutes dépensées. (Applaudissements.)

« Aussi, Messieurs, en recevant et en acclamant ce glorieux revenant des régions inconnues, ce conquérant pacifique et bienfaisant que vous considérez dès aujourd'hui comme un des vôtres, ce ne sont pas seulement les conquêtes faites que vous acclamez, mais les conquêtes à faire... (Applaudissements.)

« Et puisque nous avons entendu, hier, M. Nordenskjold annoncer, au grand applaudissement de l'assistance, qu'il méditait une nouvelle expédition et qu'il espérait, cette fois, avoir le concours de quelques navigateurs et de quelques savants français, je crois pouvoir lui promettre qu'il ne se trompe pas et qu'il n'aura que l'embarras du choix entre les plus courageux, les plus instruits, les plus illustres. (Très-bien! très-bien!)

« Messieurs, si la connaissance de plus en plus complète de la planète que nous habitons est le véritable but, le but le plus élevé de l'activité intellectuelle, si le triomphe croissant de l'homme sur

la nature est la glorieuse formule des destinées humaines, j'ai le droit de vous le dire, monsieur Nordenskjold, n'en déplaise à votre modestie, qui est celle d'un vrai savant, vous avez bien mérité de l'humanité. (Vifs applaudissements.)

« Le gouvernement de la République française a pensé, monsieur, qu'il lui appartenait de marquer ce beau jour qui vous unit aux savants français par un témoignage durable de son estime et de son admiration.

« Sur ma proposition, M. le président de la République française a bien voulu signer deux décrets qui confèrent aux illustres voyageurs qui sont en ce moment nos hôtes, un rang élevé dans cette Légion d'honneur qui paye chez nous, vous le savez, ces deux choses qui n'ont pas de prix : le sang des braves et les veilles des savants. (Applaudissements prolongés.)

« J'ai l'honneur de remettre à M. Nordenskjold les insignes de commandeur de la Légion d'honneur. (Acclamations.)

« J'ai l'honneur de remettre au commandant Palander la croix d'officier de la Légion d'honneur. (Nouvelles acclamations.)

« Recevez, Messieurs, ces insignes au nom de la France ; recevez-les au nom de la science française, si noblement représentée dans cette assemblée ; qu'ils soient pour vous le gage des sentiments que nous professons pour vos personnes et pour vos glorieux travaux, pour votre gouvernement, de tout temps ami de la France, pour votre gouvernement qui vous a fourni les moyens d'accomplir cette expédition merveilleuse, pour le prince libéral et éclairé qui a été non-seulement le promoteur, mais le bienfaiteur de cette entreprise hardie, et dont le second fils veut bien honorer cette solennité de sa présence... (triple salve d'applaudissements) ; pour cette nation suédoise, enfin, la vieille alliée de notre patrie, ce peuple libre, laborieux et fier qui, il y a deux cents ans, fut le soldat décisif de l'indépendance de l'Europe moderne et de la liberté de la conscience humaine (applaudissements), et qui, désormais, déposant cette épée illustrée par tant de victoires, consacre sa vaillance traditionnelle, son indomptable énergie, à vaincre chez elle l'ignorance par les bonnes écoles et à pénétrer ces mystères des régions du Nord, dont elle garde le seuil et dont quelque jour, grâce aux Nordenskjold, elle nous livrera, sans doute, les derniers secrets. » (Vifs applaudissements.)

« Messieurs les membres des Sociétés savantes,

« Appelé pour la seconde fois à présider votre réunion, je constate avec une vive satisfaction que depuis l'année dernière vous n'êtes ni moins assidus, ni moins laborieux, ni moins nombreux à ce rendez-vous, et que les trois cents Sociétés savantes de province qui viennent, une fois par an, se réchauffer à ce grand foyer scientifique, continuent paisiblement leur noble labeur.

« Vous ne cessez pas de renouveler et de compléter l'histoire en fouillant les archives et en fouillant le sol; vous reconstituez le passé par une analyse patiente que l'on peut trouver minutieuse, mais qui prépare, par la seule méthode vraiment scientifique, la synthèse définitive que fera l'avenir. (Très-bien! très-bien!)

« Vous présentez cette année de beaux travaux sur les histoires locales, sur l'histoire parlementaire des provinces, et vos recherches confirment à tout moment cette vieille parole de nos pères, qu'en France c'est le despotisme qui était nouveau et que c'est la liberté qui est ancienne. (Applaudissements.)

« A côté des Sociétés d'archéologie et d'histoire, je dois signaler le développement remarquable des Sociétés des Beaux-Arts.

« Lorsque, le 10 avril de l'année dernière, nous avons constitué un Comité central des Sociétés artistiques de province, sur les mêmes bases que les Sociétés savantes, nous étions en présence, pour 1878, de quarante Sociétés et de vingt-quatre délégués; l'année dernière, soixante Sociétés et quatre-vingts délégués; aujourd'hui, nous avons quatre-vingt-une Sociétés et cent trente délégués. (Applaudissements.)

« Vous, Messieurs les membres des Sociétés des Beaux-Arts, vous êtes et vous serez les dignes émules des Sociétés savantes, vous travaillez à reconstituer l'histoire de l'art français, dont les monuments sont épars sur la surface du territoire, et vous démontrez chaque jour cette vérité qu'il y a eu dans ce pays de France, depuis le douzième siècle, la plus belle et la plus originale école de sculpture et d'architecture; que c'est bien un art national, et que, tandis que naguère encore des Français mal informés en attribuaient le développement aux influences étrangères, cette école,

au contraire, rayonnait au dehors et semait à l'étranger les idées et les modèles. (Applaudissements.)

« Nous avons ajouté, cette année, deux éléments nouveaux à ce foyer de vie scientifique et intellectuelle de la réunion des Sociétés savantes. Nous avons fait une place à la météorologie et à l'instruction primaire. (Applaudissements.)

« M. le professeur Nordenskjold apprendra avec plaisir que la météorologie, science qui lui est particulièrement chère, est fortement constituée dans notre pays. Les dévouements les plus obscurs y prennent chaque jour leur place et leur part d'action. C'est une armée de volontaires. Les instituteurs dans les villages, et dans les villes les écoles normales constituées en observatoires, les libéralités des conseils généraux et des conseils municipaux, le concours de plus en plus effectif de l'esprit public, ont aidé de toute part à la formation de Sociétés de météorologie, désormais assez nombreuses et assez bien constituées pour nous envoyer tous les ans une délégation imposante par le nombre et par l'autorité. Ce congrès annuel émet ses vœux, que recueille le bureau central, et de la sorte, le lien, la coordination s'établissent dans cette science qui ne peut aboutir que par la multiplicité des renseignements et la parfaite coordination de l'ensemble. (Très-bien! très-bien!)

« Nous avons, en outre, constitué, cette année, un congrès de l'enseignement primaire que nous croyons devoir recommander à votre attention. Nous avons appelé à Paris, pendant cette semaine de loisirs intellectuels qui suit le jour de Pâques, deux cent cinquante membres de l'enseignement primaire, tous les directeurs et toutes les directrices des écoles normales primaires, et un inspecteur de l'enseignement primaire par département; nous leur avons soumis deux questions difficiles, délicates et compliquées, deux questions de pédagogie. Dans l'une il s'agissait du recrutement des écoles normales primaires et des questions si hautes et si difficiles qui s'y rattachent, et dans l'autre, de la meilleure organisation des petites écoles de village.

« Nous avons dit à ce congrès : Délibérez, discutez, donnez-nous vos avis, indiquez-nous vos vues. A d'autres époques, vous étiez venus à Paris pour écouter; c'est nous, cette fois, qui allons nous transformer en auditeurs. Et bien nous en a pris, Messieurs, car j'ai le plaisir de déclarer à cette savante assistance, après tout

ce que j'ai vu et entendu, après les rapports qui m'ont été faits, après les discussions qui ont été mises sous mes yeux, et surtout les résolutions auxquelles ces discussions ont abouti, — j'ai le plaisir, dis-je, de déclarer, et c'est pour moi un devoir de proclamer bien haut que les efforts qui ont été faits par le gouvernement de la République depuis dix ans en faveur de l'enseignement populaire n'ont pas été perdus; que ce n'est pas en vain que le gouvernement républicain a triplé, depuis dix ans, le budget de l'enseignement primaire. J'en atteste les faits; j'en appelle au témoignage des hommes compétents : oui, l'enseignement primaire en France est à cette heure dans de bonnes mains, dans des mains modestes, dans des mains loyales, compétentes et dévouées. (Salve d'applaudissements.)

« Messieurs, quelle est donc l'idée commune de tous ces congrès du corps enseignant pris aux différents degrés de la hiérarchie? Quelle est l'idée commune qui relie le Congrès des Sociétés savantes au Congrès des instituteurs? Pourquoi appelons-nous ici tous ceux qui savent, tous ceux qui enseignent? C'est que nous sommes profondément convaincus que la réforme de l'enseignement national, — cette réforme qui fut le grand cri d'espérance de notre pays au lendemain de ses désastres, — que cette réforme ne peut s'accomplir qu'avec l'aide, la force et le concours du corps enseignant lui-même. La bureaucratie peut certainement beaucoup dans ce pays de France; elle peut faire de beaux et de bons programmes; elle peut même se donner le plaisir d'ordonner et d'être obéie; elle peut faire que le même jour, à la même heure, la même dictée sera faite à la même minute dans tous les établissements d'enseignement. La bureaucratie peut cela, mais elle ne peut pas faire vivre les réformes. Le véritable organe de la réforme, celui qui peut seul la féconder et la faire vivre, c'est le maître, Messieurs! et c'est à lui qu'il faut faire appel, parce que c'est lui seul qui donnera le concours efficace, la force morale et le bon vouloir. (Adhésion unanime et applaudissements.)

« De même que la pédagogie nouvelle est fondée sur cette pensée qu'il importe bien plus de faire trouver à l'enfant le principe ou la règle que de les lui donner tout faits, — suivant en cela la méthode de Rousseau et de Pestalozzi qui consiste à éveiller l'intelligence de l'enfant, à s'adresser à sa spontanéité pour la guider

ensuite, au lieu de la surcharger de formules abstraites et ennuyeuses qui font le crépuscule dans les jeunes cerveaux, — de même, Messieurs, l'Administration de l'Instruction publique, telle que je la comprends, doit s'occuper essentiellement de susciter l'énergie et l'activité des maîtres et mettre partout en jeu leur initiative et leur responsabilité.

« Tels sont nos principes, et voilà pourquoi, lorsque nous sommes en présence d'un problème à résoudre, nous faisons appel aux maîtres et aux professeurs, et nous voulons les consulter. Oui! c'est une espèce de *selfgovernment* de l'enseignement public... Voilà les principes que nous appliquons. Voilà cet esprit de monopole! Voilà cette tyrannie qui siége dans les bureaux de la rue de Grenelle! (Salve d'applaudissements.) Voilà comment pensent, agissent et se conduisent les Dioclétien du Ministère de l'Instruction publique. (Nouvelle salve d'applaudissements et rires approbatifs. — Bravos prolongés.)

« Aussi, quand nous avons pris ce redoutable fardeau, notre première pensée, celle dont nous avons énergiquement poursuivi la réalisation, a été de reconstituer sur des bases rationnelles ce Conseil supérieur de l'Université qui est, dans le système de nos lois, le dépositaire et le juge des programmes et des méthodes. Nous avons voulu rendre ce Conseil aux universitaires; nous avons voulu que tous les éléments qui le composent fussent empruntés aux corps enseignants.

« La loi qui reconstitue le Conseil supérieur a été votée, et dans quelques jours, Messieurs les universitaires, — si nombreux ici et qui voulez bien m'entendre, — vous aurez à procéder aux élections. L'événement est si proche, et il nous touche tous de si près, qu'il y aurait véritablement mauvaise grâce de ma part à ne vous en rien dire. Je ne vous en dirai que deux choses : ce que j'en sais et ce que j'en entends.

« Ce que j'en sais et ce que tout le monde voit, c'est que ces élections, auxquelles il va être procédé, seront absolument libres. Quand on a combattu le projet de reconstitution du Conseil supérieur, des adversaires courtois, mais fort ombrageux, n'ont pas manqué de dire : Vos élections, c'est le chaos, et le chaos, c'est le terrain favori de la candidature officielle. Eh bien, je le demande aux universitaires qui sont devant moi : Avez-vous vu, avez-vous

rencontré la candidature officielle? Que celui qui en aurait aperçu même l'ombre lointaine se lève et qu'il le dise. (très-bien! Très-bien! — Vive adhésion et applaudissements.)

« Donc ces élections seront libres, absolument libres, aussi libres que les élections pour les États généraux de 1789, que certain historien, dont j'ai eu à m'occuper dans une autre enceinte, reprochait à Necker de n'avoir pas du tout influencées : oui, Messieurs, je veux être le Necker de ces États généraux-ci. (Assentiment unanime et bravos.)

« Et j'ajoute que ces élections étant libres, elles seront fécondes.

« Je suis convaincu que le nouveau Conseil me donnera l'autorité morale, la force et la compétence nécessaires pour rompre avec les vieilles et fausses méthodes, qui sans doute ne font pas obstacle au développement des grands esprits, — les grands esprits se tirent de tout, même des mauvaises méthodes, — mais qui constituent des obstacles au développement de la moyenne des esprits, obstacles qui finiraient à la longue, et si l'on n'apportait un prompt remède, par nuire au développement même de l'esprit français.

« Messieurs, il faut des réformes, il les faut prudentes, sages, sans doute, mais je ne crains pas de le dire, il les faut résolues. Il les faut hardies autant que raisonnables. Hardies! à cause des difficultés que nous rencontrerons, à cause des obstacles qui nous seront suscités, à cause des abus qui luttent pour ne pas disparaître. Mais sont-elles donc par elles-mêmes si hardies? En les proposant, aurons-nous la prétention d'inventer quelque chose? C'est ici le cas de répéter, comme pour la liberté française, qu'en France ce sont les bonnes méthodes qui sont anciennes, et que les mauvaises sont de date récente. Et il ne faut remonter qu'à deux siècles pour trouver la source de ce mouvement réformiste qui, je l'espère, va s'épanouir dans le nouveau Conseil supérieur.

« Messieurs, quand nous nous plaindrons des fausses méthodes grammaticales qui tendent à obscurcir l'intelligence enfantine au lieu de l'éclairer; quand nous dirons que, dans l'enseignement des langues, il est mauvais de procéder, comme on le fait, de l'abstrait au concret, de la règle à l'exemple, mais qu'il faut, au contraire, aller du concret à l'abstrait, de l'exemple au principe, de l'expérience à la formule grammaticale, et suivre, comme dans toute science, la voie expérimentale; qu'en agissant autrement, pour

former l'intelligence de l'enfant, on tourne le dos à la vérité et au bon sens, — quand nous dirons ces choses, nous ne ferons que répéter ce que disait Port-Royal, il a deux siècles. C'était le bon sens alors : j'estime encore que c'est le bon sens aujourd'hui. (Oui! — Très-bien! — Vifs applaudissements.)

« Quand nous nous plaignons du vers latin, ce pauvre vers latin (Rires), qu'il est presque inutile, me dit-on, de condamner : c'est vrai, car il a déjà été condamné, il y a longtemps, par les plus grands maîtres. En effet, c'est le grand Arnauld qui déclare que faire du vers latin un exercice de collége, c'est une perte de temps; que sur quatre-vingts élèves, deux ou trois seulement en profitent, et que « le reste se morfond à rien faire qui vaille ».

« Quand nous critiquons l'abus des récitations, nous serons encore au-dessous de Port-Royal, qui n'en voulait pas du tout.

« Quand nous demandons : Pourquoi apprend-on le latin ? Est-ce pour le lire ou pour l'écrire? ce n'est pas moi qui vais vous répondre, c'est un pédagogue des plus savants de la fin du dix-huitième siècle ; l'abbé Fleury, qui est une autorité, faisait là-dessus l'observation suivante, qui est d'un vieux et pénétrant bon sens : « On a cru que, pour imiter les anciens, il fallait écrire dans leur « langue, sans considérer que les Romains écrivaient en latin et non « en grec, et les Grecs en grec et non en syriaque ou en égyptien. » (Rires.)

« Et c'est enfin Arnauld, le même grand Arnauld, qui résume toutes les tendances et toutes les doctrines en les termes que voici : « Se ménager du temps par l'exclusion du vers latin dans les hautes « classes, des thèmes dans les petites, et des leçons qui ne produi- « sent rien qui vaille. » (Applaudissements.)

« Se ménager du temps, c'est là le vrai mot, Messieurs, et le point important! Il m'est arrivé de dire ici l'année dernière, à la réunion du concours général, que le problème posé était celui-ci : apprendre plus de latin en y consacrant moins de temps. Et toutes sortes de pédants de me railler pour cette parole. Je n'émettais là pourtant qu'une vérité du plus clair bon sens. Il est évident qu'en substituant à des exercices longs et futiles des exercices vraiment féconds, des méthodes rationnelles aux vieilles routines, on gagne du temps, beaucoup de temps. Et je persiste à croire que le problème qui consiste à mieux apprendre le latin et à en apprendre

davantage, en y dépensant moins de temps, afin de reporter les économies sur autre chose, — que ce problème est plus facile à résoudre que ne l'était le passage du Nord-Est. (Rires et applaudissements.) Quand on ne commencerait le latin qu'en sixième, est-ce que le ciel, en vérité, s'effondrerait sur nos têtes? (Très-bien! très-bien! Applaudissements.)

« Mais pour qui et pour quoi vous évertuez-vous à donner à ces dix ans d'études ce but suprême : écrire le latin! Pour produire aux épreuves du baccalauréat, de la part de l'immense majorité des candidats, des copies de discours latins... que nous connaissons, qu'on n'oserait pas montrer, et dont, je l'avoue, Messieurs, je rougis un peu. (Approbation.)

« Au contraire, dès qu'on abandonne ce faux et malsain idéal d'écrire le latin, et si l'on se propose seulement de le lire, tout va changer. Je vous le demande, le latin, cette langue logique, bien faite, mère de la nôtre, est-ce une langue plus difficile que l'allemand? Non. Eh bien, faut-il plus de quatre ans pour apprendre à lire les auteurs allemands? (Vive approbation.)

« D'autre part, quelle est cette méthode qui emploie tant d'années, je ne dirai pas à apprendre le grec, hélas! mais, passez-moi l'expression, à ânonner quelques morceaux de Lucien, quelques parties d'Homère ou d'Euripide? pour arriver à quoi! à constater par les examens du baccalauréat que les deux tiers des candidats sont incapables de faire autre chose que de lire et d'épeler péniblement cinq ou six lignes d'un auteur facile.

« Et vous croyez, Messieurs, qu'il n'y a pas de temps à gagner? (Applaudissements.) Si, Messieurs, gagnons du temps, ménageons-nous du temps, comme disait Arnauld; que l'Université se répète sans cesse cette grande parole de Port-Royal. Elle est plus grave et vraie que jamais. Car vous n'avez pas affaire à une société d'oisifs, mais aux enfants de la bourgeoisie française, et la bourgeoisie française est une classe laborieuse qui ne vaut que par le travail et qui connaît le prix du temps. Votre responsabilité vis-à-vis d'elle est grande, et vous lui devez autre chose, après dix ans de collége, qu'une jeunesse rompue dans l'art de choisir les tournures latines et de fabriquer de mauvais vers latins. (Applaudissements.)

« Je le dis avec conviction aux universitaires qui m'entendent; le moment est venu : toutes ces réformes et bien d'autres, car je n'ai

fait que marquer de grandes lignes, sont mûres pour tous les esprits réfléchis, pour l'opinion publique, pour le pays. Voulez-vous garder la direction de l'opinion? Voulez-vous justifier cette grande confiance que le Parlement vient de vous témoigner en vous remettant la nomination du Conseil supérieur de l'instruction publique, en vous restituant la suprême magistrature et le suprême contrôle de toutes les études? Voulez-vous être dignes du pays, du législateur et de vous-mêmes? Unissez-vous à nous, Messieurs, car je vous le dis avec une foi profonde, si les réformes attendues n'étaient pas faites, ce n'est pas seulement votre autorité qui serait ébranlée, — je ne parle pas de l'esprit français, l'esprit français peut se sauver de tout, — mais ce qui périrait, ce sont les études classiques elles-mêmes, ces études qui nous sont si chères, — oui, elles périront si vous ne voulez pas nous aider à les sauver avec vous. » (Vive et unanime adhésion. — Salves d'applaudissements et bravos répétés.)

Après la lecture des rapports de MM. Chabouillet, Blanchard et Hippeau, pour les trois sections du Comité des Sociétés savantes, la parole est donnée à M. Jouin pour la lecture du rapport qu'il a été chargé de rédiger au nom de la section de l'Histoire de l'art du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

RAPPORT

SUR LES TRAVAUX RELATIFS A L'HISTOIRE DE L'ART, PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE DE LA SECTION, ARCHIVISTE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE.

« MONSIEUR LE MINISTRE,
« MONSIEUR LE SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT,
« MESSIEURS,

« Le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements comprend deux sections, la section de l'Histoire de l'art et la section de l'Enseignement. C'est au nom de la première que j'ai l'honneur de présenter le bref rapport qui va suivre.

« Préparer l'histoire de l'art, ajouter quelques pages inédites au livre d'or de notre école, c'est suivre la pente naturelle du génie

français. Il entre dans notre tempérament national de s'éprendre de splendeur, de rayonnement, d'enthousiasme. Et quelle chose créée porte le sceau toujours visible de l'enthousiasme si ce n'est l'œuvre d'art? La lucidité de notre langue, le charme de sa beauté concise ont fait des artistes de nos philosophes et de nos savants. Victor Cousin, Arago, Flourens, pour ne rappeler que des contemporains, n'ont-ils pas parlé la langue du dix-septième siècle? Ce furent de grands prosateurs. Cette préoccupation de vêtir avec éclat un syllogisme ou une vérité scientifique est un des caractères de notre esprit. L'art nous séduit et nous attire. A notre insu, nous recherchons partout l'harmonie, la mesure, l'attrait subtil d'une forme distinguée. Que d'autres peuples, dans le passé, aient produit des chefs-d'œuvre auxquels nous n'oserions comparer, sans grande hardiesse, les toiles ou les statues de nos maîtres, le présent, du moins, est à nous. C'est l'école française que le jury international de 1878 a proclamée la première. Ne soyons pas surpris après cela, Messieurs, si le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, institué sur la proposition de M. le sous-secrétaire d'État au ministère des Beaux-Arts, a rencontré dès son début tant de chaudes sympathies et suscité sur tous les points de la France des études si nombreuses et si variées.

« Il apparaît clairement que les érudits et les critiques dirigent leurs efforts avec une activité croissante vers l'histoire de l'art dans les provinces. Les dépôts d'archives sont visités, les chartes municipales compulsées, les papiers de famille ouverts, et l'Art, cette puissance souveraine qui s'est assise à tous les foyers d'élite, révèle aux chercheurs patients la durée de son séjour sous le toit des Vermay dans les Flandres, de Puget à Toulon, de François Bonnemer à Falaise, de Pascal Coste et de Henry Espérandieu à Marseille, des Tischbein à Paris, de Bonsergent à Poitiers.

« C'est M. Durieux, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai, correspondant du Comité, qui a reconstitué, à l'aide des archives locales, l'histoire de la dynastie des Vermay ou Vermayen, dont le chef entre en scène le 6 juillet 1529, jour de l'arrivée dans la ville de Cambrai de la tante de Charles-Quint et de la mère de François Ier, venues, comme on sait, pour signer la paix des Dames. Jean Vermay nous était déjà connu par un travail récent de M. Houdoy, mais Henri Vermay, le fils, Ponthus, le petit-fils,

les deux enfants de celui-ci, Jacques et Henri, doivent à M. Durieux un retour de célébrité qui permettra peut-être de découvrir quelque ouvrage de ces maîtres dans nos villes du Nord.

« On sait que Puget passa vingt-sept ans de sa vie à Toulon, avec la charge de directeur de la sculpture navale. M. Ginoux, de la Société académique du Var, a particulièrement étudié cette phase de l'existence laborieuse et inquiète du grand sculpteur. L'atelier-école institué par Puget à l'Arsenal est resté florissant pendant près de deux siècles. M. Ginoux fournit d'intéressants détails sur le fonctionnement de cet atelier où l'on étudiait d'après le modèle vivant et où les apprentis, garçons-sculpteurs ou peintres, recevaient un salaire. L'étude de M. Ginoux est une promesse. Même après le livre de Léon Lagrange, il y a place pour un travail développé sur Puget observé comme professeur et chef d'atelier. Nul doute que les archives de l'Arsenal ne permettent à notre correspondant de l'écrire.

« Dans sa pièce curieuse sur « ceux qui font florir les Beaux-Arts dans l'hostel des manufactures royales aux Gobelins », l'abbé de Marolles n'a-t-il pas dit :

Bonnemer, de Falaise, y vaut aussi son prix?

« M. Émile Travers, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité, s'est attaché à résumer la vie du peintre normand d'après les pièces publiées, dont quelques-unes sont d'une extrême rareté. Très-informé, très-sûr dans l'énoncé des faits, l'auteur voudra compléter ce que lui-même appelle une « première esquisse », à l'aide des documents inédits qu'il ne manquera pas de découvrir.

« M. Pascal Coste est un petit homme d'apparence timide, boi-« tant par suite d'une fracture à la jambe, tenant le moins de place « possible partout où il se trouve; mais à son œil vif, à un sourire à « la fois bienveillant et un peu narquois, à une certaine carrure du « front, on reconnaît bien vite une de ces natures vivaces et persis-« tantes qui trouvent le moyen d'arriver à leurs fins. » Ce portrait du doyen des architectes de France, mort en 1879, est signé d'un autre architecte éminent, tombé presque à la même heure, Viollet-Leduc. M. Parrocel, de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille, n'a eu garde d'oublier ces lignes lorsqu'il résolut d'écrire

la vie de son compatriote Pascal Coste, dessinateur, ingénieur, architecte et écrivain.

« Les grandes publications de Coste sur l'architecture de l'Assyrie et de l'Égypte, les monuments de l'antiquité et du moyen âge, faites aux frais de l'État, sont connues de tous; mais l'homme infatigable qui vient de s'éteindre, presque centenaire, après avoir parcouru quarante mille lieues, le compas et le crayon à la main, méritait de trouver un biographe. Un deuxième architecte, Henry Espérandieu, célèbre par la construction de Notre-Dame de la Garde et du palais de Longchamps, à Marseille, est l'objet d'une étude étendue, d'un grand intérêt, dans laquelle M. Parrocel fait apprécier les écrits de l'artiste provençal. L'esprit original, plein de finesse et parfois de mélancolie, qui distinguait Espérandieu, anime certaines pages humoristiques et des stances d'une poésie vraiment pénétrante.

« Les Tischbein sont des peintres allemands, mais leur historiographe, M. Édmond Michel, de la Société archéologique d'Orléans, met tant d'empressement à nous rappeler le passage de Jean-Henri dans l'atelier de Carle Van Loo, et les relations amicales de ses neveux Guillaume et Frédéric avec notre David, lorsqu'il peignait à Rome le *Serment des Horaces*, que pour un peu nous serions tentés de réclamer comme nôtres ces maîtres étrangers dont le style est presque français.

« M. de Mély, de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, n'essaye pas de rattacher à la France ses recherches sur la majolique italienne; en revanche, il apporte dans son étude le zèle ardent d'un amateur enthousiaste.

« Nous devons à M. Théodore Véron, de Poitiers, un portrait familier de l'antiquaire poitevin Bonsergent. La Société des antiquaires de l'Ouest publiera sans doute l'inventaire de la collection de Bonsergent qu'elle a si vaillamment acquise.

« M. Vasseur, de la Société des sciences, lettres et arts de Seine-et-Oise, vous a retracé la vie de Colin de Blamont, surintendant de la musique du roi au dix-huitième siècle, et l'auteur de l'opéra *les Fêtes grecques et romaines*.

« Les considérations esthétiques ne sont pas d'un moindre intérêt que le récit des événements dans le mémoire de M. Bernard Benezet, de la Société archéologique du Midi, sur les *Origines du portrait en France*. Les miniaturistes, les verriers, les imagiers tou-

lousains sont étudiés par M. Benezet avec compétence et avec passion. Si la statue de *Jean de la Teyssandière,* évêque de Rieux, œuvre d'un sculpteur méridional, a empêché M. Benezet d'apprécier en toute liberté la *Madeleine pénitente* de Donatello, en retour l'écrivain nous affirme que nous-mêmes pourrions être taxés d'ignorance ou de partialité dans notre admiration trop exclusive pour les Clouet : l'école de Toulouse sous le règne de François Ier les aurait égalés !

« Avec M. Corroyer, architecte près la Commission des monuments historiques, chargé de la restauration du mont Saint-Michel, récemment entreprise par l'État, nous abordons un nouveau groupe de monographies. Aux études sur les maîtres d'œuvres succèdent les recherches savantes sur les monuments. *L'Architecture militaire au mont Saint-Michel* est le début d'une trilogie riche en aperçus et en découvertes sur l'édifice le plus merveilleux que possède notre pays. M. Corroyer, lauréat de l'Académie des inscriptions et belles-lettres pour un ouvrage sur le mont Saint-Michel, a voulu reprendre son travail sur un plan nouveau, et telle est l'heureuse fortune des hommes sincèrement épris de nos antiquités nationales que l'artiste écrivain n'a pas eu besoin de se répéter ; ce sont bien des pages inédites qu'il vous offre. A plus tard l'architecture civile et l'architecture religieuse au mont Saint-Michel.

« La cathédrale de Saint-Mammès, à Langres, est l'objet, de la part de M. Brocard, secrétaire de la Société historique et archéologique, correspondant du Comité, d'un plaidoyer chaleureux. Les conclusions du défenseur qui a résolu de faire accepter la cathédrale de Langres comme le type primordial du style de transition, rencontrent plus d'un adversaire, mais qu'importe, si un monument curieux à tant de titres doit gagner à ce tournoi d'érudits d'être plus étudié et mieux connu ?

« La Tour de Duèze, à Cahors, est décrite par M. Cangardel; M. le chanoine Carle, de Nîmes, vous a entretenus, d'un coffret d'ivoire habilement travaillé par des artistes de l'école carlovingienne; M. Forestié, de Montauban, l'auteur des *Anciennes Faïenceries de Tarn-et-Garonne,* le promoteur d'expositions rétrospectives, a à relevé la veille de votre session les pièces de céramique qu'il lui a été donné de découvrir dans son département. M. de Berluc-Perussis, l'auteur applaudi en 1879 des *Anciens curieux et collec-*

tionneurs d'Aix, tente de préciser aujourd'hui les origines des *anciennes faïenceries de la haute Provence*. M. Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen, ajoute à l'histoire du Musée des a ville par des notes judicieuses sur le portrait supposé de *Madame de Parabère*, sur celui de *Jacques Ier* et sur le *Saint Sébastien* d'André del Sarte. M. Quenault, de la Société académique du Cotentin, appelle avec raison l'attention des curieux sur la *Vierge de l'église Saint-Nicolas de Coutances*. A l'hôtel de ville de Besançon, c'est la Table aux rudes cariatides sculptées par le menuisier dijonnais Hugues Sambin, dans lequel la tradition se plaît à voir un élève de Michel-Ange, qui est une occasion nouvelle pour M. Castan, membre non résidant du Comité, de nous faire juges de la sagacité de sa critique.

« Nos départements, si féconds en œuvres d'art intéressant notre école nationale, réservent encore aux travailleurs français des surprises d'un autre ordre. N'est-ce pas à l'École de Cologne qu'il convient de rattacher le dyptique du seizième siècle de l'hôpital civil de Belfort, dont M. Diétrich vous révélait hier l'existence? Remontons les âges. N'est-ce pas l'art romain qui devint tributaire des investigateurs de la Savoie, lorsqu'en 1826 ils découvraient dans le jardin des Visitandines de Lémenc le remarquable caducée décrit par M. Rabut, conservateur du Musée de Chambéry? Une autre découverte, à tout le moins surprenante, c'est celle de la *Vénus de Nîmes*, dont M. Lenthéric vous a raconté l'odyssée.

« Il y a treize ans, des ouvriers terrassiers creusaient à Nîmes une tranchée, rue Pavée. A deux mètres du sol, leur pioche heurta des fragments de marbre. Ils n'en comptèrent pas moins de cent trois. A ces restes adhérait un enduit calcaire mêlé d'argile. Les débris informes furent déposés dans le vestibule de la bibliothèque de la ville, et personne n'y songea plus. Je me trompe. M. Aurès, ingénieur, M. Germer-Durand, conservateur du Musée lapidaire, et M. Lenthéric, l'auteur des *Villes mortes du golfe de Lyon*, qui se plaît aux restitutions savantes capables de faire honneur à sa contrée, entreprennent un jour d'interroger les fragments anciens de la rue Pavée. A mesure qu'ils dégagent chaque parcelle travaillée de l'enveloppe calcaire dont elle est couverte, le marbre revêt la forme séductrice d'un corps jeune, élégant et radieux.

« *Dea junior*, aurions-nous dit volontiers. Sans doute ce n'est pas

la fierté sereine de la *Vénus de Milo*, mais il nous semblait que la *Vénus de Nîmes* rappelait par plus d'un point l'époque, le style, la grâce légèrement cherchée du marbre de l'Hymette découvert à Arles il y a deux cents ans, aujourd'hui parure de notre Louvre et témoignage éloquent de l'art gréco-romain. Toutefois, la statue de Nîmes ne nous est connue que par des documents graphiques dont l'exactitude, nous dit-on à la dernière heure, n'est pas absolument rigoureuse; vous approuverez la section de l'Histoire de l'art de remettre la cause en délibéré et d'ajourner à une session prochaine le prononcé de son jugement.

« Mais vers quel but, Messieurs, tendent ces efforts multiples? Que sont les travaux d'origines si diverses dont je rappelle les titres, sinon les pages d'un même livre, la publication nationale de l'Inventaire des richesses d'art de la France?

« C'est à la Commission centrale de l'Inventaire que seront transmises ces monographies d'édifices ou d'œuvres d'art. Déjà la description de l'*Église de l'abbaye d'Hautecombe* (Savoie), par M. Blanchard, celle de la *cathédrale de Poitiers*, par M. Véron, celle des *richesses d'art des cantons de Gaillac et de l'Isle* (Tarn), par M. Rossignol, celles de la *Bibliothèque* et de la *Fontaine de Mantes*, des *églises de Gassicourt, de Vétheuil, de Limay, de l'Ermitage, de Saint-Sauveur* (Seine-et-Oise), par MM. Grave et Alphonse Durand, parvenues au Comité, ont été renvoyées à la Commission de l'Inventaire, à l'heure même où se publiait une remarquable notice de M. Roman, sur l'ancienne cathédrale de Notre-Dame d'Embrun.

« Peut-être estimez-vous que des églises de bourgades, du genre de celles que je rappelais à l'instant, méritent peu l'honneur d'une mention dans la publication de l'Inventaire. Messieurs, prenons garde. Si nous sommes artistes par tempérament, en retour notre sol vaut la peine que les chercheurs d'art le parcourent sur tous les points. Aux défricheurs courageux les splendides découvertes; aux infatigables, les trésors ignorés et sans nombre! Ainsi en a jugé un auxiliaire émérite de la Commission, M. Édmond Michel, le biographe des Tischbein dont nous parlions tout à l'heure, qui s'est donné la tâche de visiter cinq cents communes de sa région, et en a rapporté cinq cents inventaires.

« C'est de la sorte que tous les édifices du Loiret sans exception se

sont trouvés décrits par cet érudit, et la publication de l'Inventaire comptera peut-être deux volumes entièrement dus à un même collaborateur. Or, dès ses premiers pas, à Saint-Martin-sur-Ocre, un village, M. Michel rencontrait une toile importante de Jean Boucher de Bourges, le maître de Pierre Mignard. Cette œuvre, qui n'est pas mentionnée par le savant chroniqueur des *peintres provinciaux de l'ancienne France*, signée de Jean Boucher, porte précisément la date de 1622, l'année même de l'entrée de Pierre Mignard enfant dans l'atelier du peintre de Bourges qui était alors à l'apogée de sa gloire. Convenons, Messieurs, que l'Inventaire des richesses d'art peut avoir ses joies, et la parole du poëte si souvent rappelée,

. . . Gravibus rostris galeas pulsabit inanes,

nous semble bien loin de la réalité. La terre de nos provinces est moins avare à la main qui la remue que la glèbe chantée par Virgile; les archéologues, les écrivains, les artistes qui entreprennent d'en relever la richesse trouvent autre chose à décrire que des casques vides. A l'œuvre donc, les hommes de labeur. Aussi bien, la Commission centrale de l'Inventaire vous donne l'exemple et marche en avant. Un important volume, le troisième de la publication, a paru avec l'année présente, et, sous l'impulsion vigilante et toujours active de M. le sous-secrétaire d'État au ministère des Beaux-Arts, cinq volumes parallèles s'impriment en ce moment. Sur ce nombre, trois sont affectés aux monuments de la province.

« Et, quelque rapide que soit la mise en œuvre, ne craignez pas, Messieurs, que la moisson soit trop vite achevée. N'êtes-vous pas accourus de toutes les régions, nombreux, ardents, enthousiastes? Or, d'autre part, vos travaux en font foi, le sol de France est inépuisable en trésors d'art : restes d'architecture, œuvres peintes, œuvres plastiques, verrières ou dessins. C'est à les recueillir, à les grouper, à les tirer de la poussière, à les mettre en leur jour que la section de l'Histoire de l'art vous convie. »

RAPPORT

SUR LES TRAVAUX RELATIFS A L'ENSEIGNEMENT, PAR M. ROGER BALLU, SECRÉTAIRE DE LA SECTION.

« MONSIEUR LE MINISTRE,
« MONSIEUR LE SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT,
« MESSIEURS,

« Le goût des Beaux-Arts n'a jamais été aussi répandu qu'à notre époque. Nos salons de peinture sont envahis annuellement. Les ventes publiques de tableaux anciens ou modernes passionnent tout un monde d'amateurs qui va s'augmentant et se renouvelant sans cesse. Les cercles, qui naguère n'étaient que des maisons de jeu et des lieux de distraction pour les oisifs, se transforment en Expositions. L'artiste est le fortuné du jour; si ses œuvres prennent triomphalement place dans les galeries privées, sa personne est fêtée, choyée dans les réunions mondaines où l'on est fier de le recevoir et de le montrer. L'ambition de tout homme favorisé de la fortune est de se poser en Mécène, et hâtons-nous de le dire, les Zeuxis, les Parrhasius, les Polygnote modernes ne manquent pas à nos Périclès du dix-neuvième siècle.

« Il est des sceptiques qui pensent que cet empressement vers les choses de l'art est avant tout affaire de caprice et de mode.

« Non, Messieurs, cette sorte d'intérêt surexcité du public est la résultante d'un grand mouvement qui nous entraîne tous.

« Si, en effet, un dilettantisme aimable veille aux portes des ateliers, sur tous les points de la France, des écoles sont ouvertes, s'ouvrent ou vont s'ouvrir. Dans les rangs de ceux qui font de l'art la joie de leur vie, la source de magnifiques richesses et d'émotions fécondes, voici venir les hommes dévoués qui consacrent à l'enseignement de cet art leurs travaux, leurs études et les efforts puissants de leurs pensées.

« La présence dans cette enceinte du grand nombre d'entre vous, Messieurs, qui nous ont fait parvenir d'intéressantes communications sur cette matière, n'est-elle pas l'éclatante confirmation de ce que je viens de dire?

« Que vous retraciez l'historique d'une école, que vous nous fassiez part de vos idées sur différentes méthodes, que vous décriviez les richesses d'un Musée, votre objet est toujours l'enseignement, mais votre grand mérite est de travailler à convertir cet amour pour les arts, si universel, si national, en une des manifestations les plus belles et les plus hautes de notre activité intellectuelle.

« Parmi les mémoires dont il nous a été donné d'entendre la lecture ces jours derniers, il en est quatre qui se rattachent d'une manière étroite à l'enseignement du dessin.

« M. Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, qui, avec cette simplicité de dévouement naturelle aux artistes, donne gratuitement des leçons au collége de sa ville, M. Dubourg a traité avec compétence la question du choix des modèles. Il voudrait que les élèves fussent mis le plus tôt possible en présence des modèles en relief et des moulages des sculptures des belles époques. Il s'élève avec raison contre ces estampes d'un goût douteux, d'un intérêt problématique, qui depuis trop longtemps se succèdent sur les chevalets de nos écoles. On plaint avec lui ces malheureux enfants condamnés à copier une file de nez de toutes les formes, puis une série de bouches de face, de trois quart et de profil, et qui n'ont d'autre plaisir que de passer de la série des yeux à celle des oreilles, pour entamer ensuite celle des demi-têtes. En toutes choses, les débuts sont souvent ingrats; mais il importe, surtout en pareille matière, que l'élève s'intéresse à son ouvrage. Un dessin qui aura provoqué l'ennui sera défectueux comme résultat, et nul comme profit.

« La communication de l'Union artistique du Pas-de-Calais, faite par son président M. Boutry, nous offre un exemple du zèle qui anime la province, quand il s'agit d'assurer les intérêts matériels des artistes et d'étendre les domaines de l'art. Après avoir organisé une loterie annuelle et fondé une caisse de secours dans l'intention de venir en aide aux artistes malheureux, ou de mettre les jeunes gens à même de poursuivre leurs études, cette société a ouvert une exposition permanente. Puis, comme si rien ne pouvait épuiser son infatigable sollicitude, l'Union artistique du Pas-de-Calais a posé les bases d'un concours dont les conditions nous ont été révélées, et qui doit avoir lieu entre les élèves des différentes écoles du département.

« Il serait puéril de ma part de faire ressortir devant vous, Messieurs, l'excellence de cette innovation, ou de m'appesantir sur les avantages que devra faire naître cet esprit d'émulation dont seront animés les élèves aussi bien que les professeurs. Constatons avec joie que partout en France il se remue des idées saines et fécondes, et que Paris, comme le croyaient les Parisiens, naturellement, n'a plus le monopole des initiatives généreuses.

« Sous ce titre : *De l'influence de l'École de dessin de Lyon à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième*, M. Charvet vous a entretenu des maîtres qui ont dirigé cet établissement, et des élèves qui en sont sortis et lui font honneur.

« Les uns furent des artistes : architectes, sculpteurs ou peintres ; les autres rendirent d'éminents services à l'industrie, comme dessinateurs de fabrique. M. Charvet a des sévérités légitimes pour le temps où, dit-il, « un artiste de dixième ordre aurait cru déchoir de « peindre une assiette ou de modeler une pièce d'ameublement ». Il veut à bon droit que l'art s'applique à embellir tout ce qui nous entoure. « Nous ne savons si c'est un rêve, dit-il, mais nous sommes « en France quelques-uns qui rêvons pour notre pays cet instant « heureux où l'art revêtira comme aux belles époques de l'anti- « quité, du moyen âge et de la Renaissance, les objets les plus usuels. »

« Nous répondrons à M. Charvet que son rêve n'est pas heureusement de ceux qui sont invraisemblables; seulement, comme ce n'est point en rêvant qu'on atteint la réalité, qu'il veille, qu'il redouble d'efforts ; avec quelques hommes de sa valeur, « l'heureux instant » ne saurait se faire attendre.

« M. Devaux, de la Société havraise, nous a exposé sa méthode sur l'enseignement du dessin ; nous avons vu avec une grande satisfaction un professeur dont le mérite est consacré par l'expérience s'avancer résolûment dans la voie tracée par la commission officielle.

« Mais vous le savez, Messieurs, l'enseignement du dessin ne constitue pas l'enseignement de l'art tout entier. Le travail de la main qui trace ces lignes sur le papier est distinct de cet ensemble d'opérations purement intellectuelles par lesquelles l'initié aux choses de l'art forme son jugement et son goût; dans les Musées il est à même d'emplir, pour ainsi dire, ses yeux de formes et de couleurs. Il s'assimile la pureté des unes, l'harmonie des autres, il

met à profit les impressions successives qu'il en reçoit, et c'est ainsi qu'il crée en lui cet être intérieur, qui sera l'artiste.

« A ce titre, un Musée semble une École d'ordre supérieur dont, au point de vue de l'enseignement, l'action est aussi directe que bienfaisante.

« Vous n'avez pas mis cette vérité en doute, Messieurs, et voilà pourquoi vous nous avez parlé de vos expositions de province avec un empressement qui prouve que le sujet vous tient au cœur.

« M. Tancrède Abraham a particulièrement captivé votre intérêt, en vous rendant compte des dernières expositions d'art organisées dans les départements de l'Ouest. Pendant la période de six années qui viennent de s'écouler, la Société des Beaux-Arts de la Mayenne a ouvert cinq expositions. Plus de 2,400 œuvres exposées, cent médailles distribuées aux artistes, nombre de tableaux achetés soit pour le Musée, soit pour la loterie, tels sont les résultats dont il faut grandement féliciter ceux qui les ont obtenus. Mais est-ce à dire qu'il n'y ait plus de réformes à tenter, ou de progrès à signaler?... M. Tancrède Abraham met quelques ombres au tableau qu'il trace.

« Il montre, en effet, d'un côté, un jury d'admission placé entre son devoir et les recommandations qui l'assaillent, et de l'autre des exposants amateurs des deux sexes, qui intriguent d'abord pour faire recevoir leurs œuvres, ensuite pour leur obtenir une bonne place, et enfin pour les faire récompenser... En vérité, voilà qui est extraordinaire, et nous n'avons jamais vu pareille chose à Paris.

« M. Tancrède Abraham laisse encore percer le regret qu'il éprouve de voir les expositions d'art ouvertes seulement à l'époque des concours, et à leur occasion. N'est-ce pas pousser un peu loin le souci de la dignité de l'art? Que les tableaux exposés soient de belles œuvres, et ce ne sont pas les cavalcades, les feux d'artifice et les fanfares des pompiers qui leur feront du tort.

« M. Frédéric Georget vous a mis au courant de l'organisation de la Société des Arts réunis de la Mayenne, dont il est le Secrétaire; il vous a appris qu'à la suite de la dernière exposition, la grande médaille d'or avait été décernée à M. Tancrède Abraham, pour ses belles eaux-fortes de Château-Gontier et d'Angers. Nous applaudissons à cette décision du jury. La ville de Laval compte

27,000 habitants, et le nombre des visiteurs à l'Exposition s'est élevé l'an dernier à 1,600. La somme des tableaux achetés représente un total de 29,210 francs. De tels chiffres disent avec éloquence l'importance des services rendus par la Société des Arts réunis de la Mayenne.

« Après les Expositions, viennent les Musées, ces expositions permanentes. Beaucoup d'entre vous, Messieurs, nous ont livré, à ce sujet, d'intéressants mémoires. C'est ainsi que MM. Félix Voulot et de Longuemar, le premier, conservateur du Musée départemental des Vosges, le second, conservateur du Musée d'archéologie et des Beaux-Arts de la ville de Poitiers, ont passé en revue devant vous les richesses dont ils sont les gardiens.

« M. Bouillon-Landais vous a mis au courant de la nouvelle organisation du Musée de Marseille, dont il décrit les principales œuvres acquises depuis dix ans. Il vous en a entretenus avec la compétence d'un connaisseur fin et délicat; il a semé son mémoire d'aperçus ingénieux, de remarques originales et justes; il ne ménage pas ses critiques aux œuvres médiocres, mais il a des accents émus, presque tendres, lorsqu'il parle des tableaux de maîtres qui le charment. On sent qu'il aime son Musée, ce qui est pour ce Musée une bonne fortune.

« Plusieurs toiles qui se trouvent actuellement au Musée de Marseille proviennent du château Borely dont M. Adrien Sicard, Secrétaire général de la Société de statistique, vous a retracé l'historique, en même temps qu'il faisait un exposé succinct des merveilles que contient le Musée archéologique de cette ville.

« Il faut bien le dire, Messieurs, quelque riche, quelque belle que puisse être une collection de tableaux, il peut arriver qu'elle contienne çà et là des œuvres attribuées à des artistes qui n'en ont jamais été responsables. L'erreur s'est glissée dans le catalogue qui l'a consacrée : dès lors, elle subsiste. L'habitude, qui devient tradition, la fait respectable, jusqu'à ce qu'un esprit indépendant ait le courage de rendre un public hommage à la vérité en dénonçant l'erreur. C'est ce bel exemple que vous a donné M. Gaston Lebreton. Dans son mémoire intitulé : *Des attributions données à quelques tableaux du Musée de Rouen*, il conteste l'authenticité de certaines signatures. S'il nous fait part des scrupules que lui inspire une toile sous laquelle on a écrit le grand nom de

Raphaël, s'il restitue à l'œuvre de Solimène un tableau apocryphe du Guide, il enlève à un peintre de l'école allemande le mérite d'un tableau qui appartient à un artiste français, Antoine Pesne; il rend à Velasquez ce qu'on avait prêté à tort à Ribera. M. Gaston Lebreton appuie ses déclarations de remarques justes; il les rend concluantes à l'aide d'observations ingénieuses et de comparaisons savantes. Puisse M. Gaston Lebreton trouver des imitateurs, dussent les amours-propres locaux en être un peu mortifiés!

« Vous avez également entendu, Messieurs, le rapport si complet de M. Émile Jolibois. L'honorable membre de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn nous a fait connaître la situation de son département en ce qui concerne les Musées, l'enseignement du dessin et l'Inventaire des richesses d'art. A Albi, à Castres, des Expositions ont eu lieu successivement dans lesquelles, à côté des maîtres morts, les artistes contemporains ont pris part, tels que MM. Jalabert, Sudre, Cambos, Appian, Allongé, Valette, pour n'en citer que quelques-uns.

« Si l'enseignement du dessin n'est pas encore aussi florissant qu'on pourrait le désirer, du moins a-t-on le droit de concevoir de très-sérieuses espérances. Quant à l'Inventaire des richesses d'art, M. Émile Jolibois vous a exposé le résultat des recherches déjà faites. De ce côté encore, nous pouvons être tranquilles. La Société du Tarn est à l'œuvre, et nous avons confiance.

« M. Jacquier, de la Société des Beaux-Arts de Caen, après avoir signalé la décadence de l'art décoratif, et en avoir recherché les causes premières, propose la formation d'une Société française des arts décoratifs. Il voudrait qu'on établît un atelier central de moulages à bon marché; il réclame la publication d'une revue mensuelle spéciale à l'art décoratif, et qui rendrait compte des conférences faites aux ouvriers de Paris. Il demande enfin que des Expositions d'art décoratif aient lieu dans les villes de province désignées tous les ans à tour de rôle.

« C'est là, vous le voyez, Messieurs, un bien vaste programme; est-il applicable dans toutes ces conditions? C'est ce qu'il ne m'appartient pas de juger. Néanmoins, exprimons notre reconnaissance à M. Jolibois pour les excellentes théories qu'il a émises. L'objet de ses sollicitudes est également le nôtre. Dans quelques jours, au palais de l'Industrie, une Exposition des arts décoratifs va s'ouvrir.

Nous invitons M. Jolibois à se rendre compte des efforts faits par le Comité.

« Nous avons parlé d'art décoratif, le nom de M. de Vesly doit être prononcé ici. Cet éminent professeur de l'École supérieure des sciences et des lettres de Rouen vous a exposé les lois de l'ornementation de la Renaissance; dans une improvisation qui vous a semblé trop rapide, il a décomposé le système décoratif particulier à la Renaissance, en dégageant des ornements de cette époque les principes générateurs dont ils semblent dériver tous. M. de Vesly ne va-t-il pas réunir en un même ouvrage l'ensemble de ses observations? Tel est le désir qui nous est venu en l'écoutant : de semblables études sont deux fois intéressantes : pour l'élève qui veut apprendre à reconnaître, à première vue, le style d'une époque, et pour l'artiste qui cherche à en reproduire le caractère dans des compositions décoratives.

« Quoique d'un ordre différent, la préoccupation de M. Léon Vidal, de la Société de statistique de Marseille, ne s'est pas moins imposée, dans une large mesure, à votre intérêt. Il s'agit ici des œuvres graphiques, des photographies aux sels d'argent, sur la durée desquelles M. Vidal exprime des inquiétudes trop justifiées. Il est à craindre, en effet, que les documents graphiques déposés dans les archives, dans les Musées ou dans les collections des Écoles, ne se détériorent à bref délai, parce que la coloration en est due, du moins en grande partie, à des oxydes métalliques essentiellement altérables. M. Léon Vidal émet le vœu qu'à l'avenir les reproductions dont la base colorante sera le charbon ou le platine, matières très-résistantes, soient seules admises dans les Musées. L'avertissement donné par l'honorable délégué est de ceux dont il faut tenir compte. Il témoigne d'une prévoyance qui s'impose à nos éloges et à notre gratitude.

« C'est, si je ne me trompe, la première fois, Messieurs, que les Sociétés musicales de province ont été conviées à envoyer des délégués parmi vous. Nous sommes heureux de cette innovation. Tous les arts ont ainsi leurs représentants. Dans un remarquable travail, M. Hervé, delégué comme membre d'honneur de la Musique municipale de Remiremont (Vosges), a traité devant vous avec une haute compétence de l'organisation des Sociétés municipales d'Harmonie et de fanfares, au point de vue général.

« M. Trenca, directeur du Cercle choral et du Cercle musical de Chambéry, vous a donné lecture de quelques pages intéressantes d'un ouvrage encore inédit sur l'enseignement de la musique.

« M. Cifolelli, directeur de l'École municipale de musique du Havre, et chef d'orchestre de la Société de Sainte-Cécile, vous a prouvé par d'excellents témoignages qu'il était possible d'organiser chez nous, comme en Angleterre, des Sociétés de choristes des deux sexes. Et enfin, Messieurs, vous n'avez eu garde d'oublier la communication de M. Contenson, qui, archéologue et musicien tout à la fois, vous a exposé l'état de la musique dans le département du Tarn-et-Garonne.

« Il résulte de l'ensemble de ces lectures dont je ne veux pas rendre compte, car elles sont toutes présentes à la mémoire, il résulte, dis-je, que l'art augmente sans cesse dans son cortége de fidèles. Chaque année qui s'écoule nous apporte la nouvelle de créations récentes.

« C'est ainsi que le 18 février 1879, un musée a été ouvert à Fécamp, sur l'initiative de M. Charles Hue, que l'administration vient de nommer correspondant de notre Comité. M. Hue est un homme d'esprit, en même temps qu'un habile organisateur : il a eu l'idée de mettre à contribution, sans grâce ni merci, les artistes qui venaient en toute confiance passer une saison sur tel ou tel côté du littoral. Nombre d'entre eux se sont exécutés de bon cœur; quant aux autres, s'ils reviennent, ils savent ce qui les attend. Et voilà comment le Musée de Fécamp a pris naissance et comment il se développera. Le sentiment le plus élémentaire de la reconnaissance obligera M. Charles Hue à nous adresser l'année prochaine un mémoire traitant de l'Influence des bains de mer sur les Beaux-Arts à Fécamp.

« Messieurs, dans les séances solennelles qui ont précédé celle-ci, on a déjà beaucoup dit combien était précieux votre concours. Votre mérite sera toujours supérieur aux éloges qu'il inspire. « L'art n'a pas de patrie », dit une formule bien connue; pensons à notre tour qu'il ne doit y avoir pour lui ni provinces ni départements. Il ne lui convient pas d'être cantonné. Il ne sera pas, en effet, plus élevé ou plus puissant parce qu'il aura fleuri à Marseille, à Laval, à Poitiers ou à Paris. Il est plus haut, plus grand et plus fort, selon qu'il a trouvé pour le mettre en lumière un cœur plus

capable d'émotions, une âme plus accessible aux enthousiasmes créateurs. Tous les terrains de la France sont propres aux floraisons de l'art. Chaque année nous donne et nous donnera un épanouissement plus complet. Soyez remerciés, Messieurs, vous qui de la moisson si belle aurez été les premiers semeurs. »

Après la lecture de ce rapport, les récompenses ont été proclamées. Nous donnons ici la liste de celles obtenues par les membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Chevalier de la Légion d'honneur. (Décret du 3 avril 1880.)

M. Edmond (Michel), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Officier de l'Instruction publique. (Arrêté du 2 avril 1880.)

M. Durieux, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai.

Officiers d'académie. (Arrêté du 2 avril 1880.)

MM. Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des Richesses d'art du département des Hautes-Alpes.

Le Hénaff, inspecteur de l'Enseignement du dessin à Rennes.

Hervé, membre d'honneur de la Musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de la même ville [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des récompenses accordées depuis la création du Comité.

SECTION

DE

L'ENSEIGNEMENT DES ARTS

I

L'INFLUENCE DE L'ÉCOLE DE DESSIN DE LYON

A LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU DIX-NEUVIÈME.

Après avoir étudié les circonstances qui présidèrent à la création d'un enseignement public du dessin à Lyon, et son système d'organisation [1], ne convient-il pas de rechercher aussi quels en furent les résultats appréciables?

Cette étude, comme on va le voir, présente un intérêt d'autant plus grand que les circonstances politiques ayant, plus tard, motivé un certain point d'arrêt dans l'art et dans l'industrie, il est très-facile de comparer des manières et des tendances issues d'origines ou d'enseignements différents.

Si l'on remarque, parmi les artistes de l'école de Lyon à la fin du dix-huitième siècle, une facilité très-grande à pratiquer les divers genres des arts du dessin, et un esprit classique dans leurs compositions, c'est que la plupart ne se bornèrent pas à suivre l'enseignement d'un seul professeur. On les trouve tour à tour élèves de Nonnotte et de Perrache, de Jayet et de Grognard, de Cogell ou de Gonichon.

Peintres, ornemanistes, sculpteurs et fleuristes exercèrent ainsi leur influence salutaire sur ces jeunes artistes, qui apprirent alors à élargir le cercle de leurs produits par la variété de leurs connaissances.

Nous avons là un point essentiel de notre enseignement public à ne jamais perdre de vue : il faut empêcher, dans une certaine mesure, nos élèves de se cantonner trop jeunes dans un seul genre. Ont-ils déjà sondé assez sérieusement leur pensée, pour pouvoir

[1] Voir nos études précédentes dans les comptes rendus des première, deuxième et troisième sessions.

choisir leur véritable route, avant de connaître assez les difficultés qu'ils vont rencontrer dans celle qu'ils prétendent suivre?

Nous voyons toutes sortes d'inconvénients à laisser ainsi cette jeunesse se complaire trop tôt dans un genre qui flatte ses allures indépendantes. C'est lorsqu'elle aura été nourrie de fortes études, qu'elle aura vu de près en quoi consistent les divers procédés des arts du dessin, qu'elle pourra mieux, selon nous, choisir celui où un véritable tempérament l'entraîne.

Au lieu de cela, nous avons vu et nous voyons encore des architectes qui étaient bien mieux des peintres décorateurs, et qui, toute leur vie, se sont complu dans des compositions irréalisables avec de la pierre et du bois, et, d'un autre côté, des peintres sans imagination, sans goût pour l'arrangement, qui se traînaient dans la copie servile du modèle ou de la nature morte!

Ils étaient dévoyés parce que, trop tôt sans doute, ils avaient choisi leur but sans tenir compte de leur véritable tempérament et surtout sans étude assez complète pour le genre qu'ils prétendaient faire.

En effet, nous constatons qu'avec du travail on peut, dans les arts du dessin, comme dans bien des choses, arriver à des résultats sérieux sans posséder absolument des dispositions complètes.

Il est donc indispensable qu'un enseignement public présente une organisation qui force les élèves, surtout au début de leurs études, à apprendre le dessin de toutes sortes d'objets en dehors de la figure humaine, plantes, fleurs, ornements, détails d'architecture, animaux, paysages, etc...

Revenons à nos élèves de l'école de Lyon et prenons Revoil pour exemple [1].

Son père, qui avait jugé à propos d'aller s'établir à Messine, l'avait confié aux soins d'un oncle maternel qui le plaça à l'école de Lyon, où il suivit les cours de Grognard pour la figure et de Gonichon pour la fleur et l'ornement. Au sortir de cet établissement, n'étant pas assez fortuné, il accepta la place de dessinateur dans une fabrique de papiers peints, en attendant mieux. On sait qu'il entra plus tard dans l'atelier de David, où il rencontra Granet, de Forbin et F. Richard. Pourquoi fut-il nommé plus tard professeur à l'école

[1] *Pierre Revoil*, né à Lyon le 12 juin 1776, est mort à Paris le 19 mars 1842.

de Lyon? C'est parce que son illustre maître, David, le recommanda chaudement à Pernon, membre de la Commission des Arts de Lyon, qui administrait cette école : « Je voudrais par votre « organe, lui écrit-il, déterminer la ville de Lyon à ne choisir « d'autre maître que celui à qui elle a donné naissance, à Revoil, « mon élève. C'est le jeune homme le plus estimable que je con- « naisse; il possède toutes les qualités nécessaires pour bien rem- « plir cette place; talents, mœurs, esprit, probité, tout se trouve « réuni en lui; il possède de plus l'intelligence absolue de con- « naître mieux qu'aucun autre le genre particulier qui convient à « une ville comme Lyon; il s'entend en ouvrages de manufactures « qui ont rendu cette ville célèbre dans l'Europe [1]. »

Voici donc David, qui, pour désigner un professeur de peinture à l'école de Lyon qu'on réorganise, s'appuie non-seulement sur les qualités de peintre de son élève, mais même sur celles d'un artiste qui savait aussi faire des compositions d'art décoratif. Quelle leçon! Et d'autant plus que David touchait juste, car il dota ainsi l'école d'un excellent professeur.

Le goût de Revoil pour tout ce qui se rattachait au genre qui convenait à Lyon était si grand, qu'il fut un de ceux qui eurent l'idée de collectionner ces objets d'art qui sont payés aujourd'hui presque au poids de l'or.

Son beau cabinet n'est malheureusement pas resté à Lyon, lorsqu'il était si facile de l'y conserver. Ce qui nous console dans cette perte, c'est qu'il est encore mieux placé : il est au Louvre.

Revoil, entraîné d'un côté par le goût des recherches historiques, et de l'autre par les leçons de son maître, se montra exigeant jusqu'à négliger la couleur au profit de la pureté des formes. Si ses études ne furent pas complètes faute d'éléments, ou à cause du petit nombre de travaux sérieux sur l'archéologie, il n'en fut pas moins un des sectateurs de la peinture dite de genre qui eut un si grand succès de 1810 à 1825. Mais, si ses tableaux laissent grandement à désirer, il fut excellent professeur; il créa ce qu'on a nommé l'*École Lyonnaise*, qu'on disait aussi être l'école des *finisseurs*. N'en disons pas trop de mal; car nous vivons encore un

[1] Lettre autographe. Voir : archives du département du Rhône et collection Coste à la bibliothèque du lycée de Lyon. 2 prairial an XI (22 mai 1803).

peu sur cette célébrité, à présent que Bonnefond, Genod, Trimolet et Jacomin sont morts.

Nous ne pouvons quitter Revoil sans citer Richard [1], son camarade en tout, dont la vie fut moins agitée, mais qui n'eut pas la même influence dans son professorat. A l'inverse de Revoil, il rechercha de préférence les effets de clair-obscur.

A Revoil et à Richard, on peut à juste titre reprocher de n'avoir pas donné au plus grand nombre de leurs élèves ce goût, qu'ils possédaient eux-mêmes, pour les recherches historiques et pour l'étude de tous les objets qui peuvent entrer dans une composition. Il est vrai que ceux-ci se trouvèrent arrivés à un moment où l'on commençait à plaisanter les luths, les troubadours et les preux chevaliers, ainsi que les tableaux inspirés par les livres. Aussi se livrèrent-ils de préférence au portrait ou à la représentation des scènes d'une vie plus familière.

Berjon [2] est le véritable type des artistes de mérite qui ont touché à tous les genres de dessin et auxquels tous les procédés sont familiers. Son œuvre est considérable, et on y rencontre fleurs, fruits, paysages, oiseaux, ornements, natures mortes, portraits à l'huile, à la gouache, au crayon, au pastel ou à l'aquarelle.

Élève de Perrache et de Pignon, il devint dessinateur de fabrique, puis entra comme associé ou intéressé dans une maison de fabricant de soieries. Les événements politiques renversèrent sa position et le laissèrent à son art, où il fournit une longue carrière.

Un caractère bizarre, une roideur qui ne se pliait à rien, le paralysèrent constamment dans sa vie d'artiste; il ne put même rester professeur à l'école où il avait été nommé en 1811.

Mais ces défauts de caractère ne l'ont pas empêché d'être un excellent professeur et d'avoir une influence considérable sur l'école et sur le goût de l'industrie de Lyon. « Combien n'en a-t-il

[1] *Fleury Richard,* né à Lyon le 25 février 1777, est mort à Ecully le 24 mars 1852, laissant à la bibliothèque du Palais des Arts sa collection d'estampes. Richard s'est exprimé comme il suit dans son testament : « Puisque la bibliothèquedu Palais des Arts « est destinée à l'instruction des élèves de l'école de peinture placée dans ce palais, ayant « reçu moi-même les éléments de ces arts dans l'école qui, la première établie à Lyon, « a servi de base fondamentale à celle qui depuis lors a pris un si brillant essor... »

[2] *Antoine Berjon,* né à Lyon le 17 mai 1754, y est mort le 25 novembre 1843.

« pas produit, a dit un de ses biographes[1], de ces dessinateurs de « fabrique comme on les appelle, aussi ingénieux que variés dans « leurs compositions et chez lesquels l'imagination n'enlève rien « au goût, qui seraient la gloire de l'industrie lyonnaise, comme « ils en sont la fortune, si par malheur il n'était pas dans la des- « tinée de leurs éphémères productions de laisser leurs noms « obscurs et de ne leur assurer jamais, en dehors de l'étroite « enceinte de leur cabinet, une réputation qu'ils mériteraient si « bien ! »

Nous aurions dû signaler avant Berjon, Déchazelles, un peu plus âgé que lui[2], qui eut aussi sa part d'action sur l'industrie lyonnaise. Élève de Nonnotte et de Douait, il appliqua ses connaissances en figure et en fleurs à la fabrique de soieries, ce qui lui permit d'être à la fois artiste, commerçant et homme du monde. Son nom, comme celui de Berjon, n'a pas dépassé le seuil de sa ville natale. Il n'en a pas été de même pour Boissieu[3], qui est une des illustrations lyonnaises incontestables. Cet artiste appartient à notre école de Lyon par un de ses fondateurs, le peintre Frontier. Il se rattache moins au genre décoratif; mais, d'un autre côté, à quel degré n'a-t-il pas poussé la vérité et le fini dans ses figures, dans ses animaux et dans ses paysages ? Puis quelle pointe admirable ! Quel esprit et quel goût en toutes choses !

On peut citer, après Boissieu, comme ayant vaillamment porté le drapeau de notre école et de l'enseignement, le paysagiste Grobon[4]. Il se rattache à Grognard pour la figure et à Gonichon pour la fleur et l'ornement. Encouragé par Déchazelles et par Boissieu, n'étant pas poussé par le besoin de se faire un avenir dans la fabrique, il se laissa entraîner par son goût dans le paysage, où il s'est distingué par un sentiment exquis de la couleur vraie et de l'harmonie, en même temps que de l'exactitude. Non moins habile dans la figure, il a été professeur à son tour à l'école, de 1818 à 1821, remplaçant dans la classe de principes son digne maître Alexis Grognard.

[1] Joannès Gaubin, *Revue du Lyonnais*, nouvelle série, t. XII, page 167.

[2] *Pierre-Toussaint Déchazelles*, né à Lyon en 1751, est mort le 15 décembre 1835.

[3] *Jean-Jacques de Boissieu*, né à Lyon le 30 novembre 1736, y est mort le 1er mars 1810.

[4] *Michel Grobon*, né à Lyon en 1770, y est mort le 2 septembre 1853.

Nous permettra-t-on d'ajouter à ces noms lyonnais celui de notre grand-père Charvet[1], élève de l'école et de Nonnotte? Il est inconnu à Lyon, où il ne passa que pour faire ses études; mais le Vivarais a conservé un souvenir de l'habile dessinateur de papiers peints, du créateur d'une école de dessin à Annonay en 1785. Figures décoratives, paysages, portraits, ornements et fleurs; tout se groupe avec habileté et esprit dans ses intéressantes compositions à la gouache, à la plume et à l'encre de Chine dont nous n'avons pu recueillir que des épaves trop peu nombreuses pour notre sollicitude. Il ne fit pas de peinture.

Nous le répétons encore, ce qui nous frappe le plus dans les œuvres de ces artistes éclos dans notre école de Lyon, c'est que, tout en adoptant le genre qui devait assurer leur existence matérielle, ces artistes ont pu se plier à toutes les nécessités artistiques. Combien de compositions satiriques ou philosophiques leur ont été inspirées par les œuvres des écrivains de la fin du dix-huitième siècle et par les événements de la Révolution? Ne les voyons-nous pas aussi, comme David, composer des costumes, des décorations de fêtes populaires, des tableaux emblématiques, avec verve, avec patriotisme et avec goût? Nombre d'entre eux nous ont laissé des pages charmantes.

Ils devaient, sans doute, tous ces avantages à leur esprit classique, à leur ardent patriotisme et aux excellents principes que leur avaient donnés leurs professeurs.

N'y a-t-il pas là une indication, un enseignement à suivre? Il faut que la génération d'artistes que nous formons élargisse le cercle de ses études, et profite mieux des facilités immenses qui lui sont données pour former son esprit et son intelligence, pour enrichir ses idées. Les artistes dont nous avons parlé avaient peu de livres à leur disposition et lisaient beaucoup; un trop grand nombre des nôtres ne lisent pas assez, quoique ayant beaucoup de livres.....

Avant de parcourir les rangs des sculpteurs et des architectes, n'oublions pas de signaler Hennequin[2], dont le nom est sorti de

[1] *Jean-Gabriel Charvet,* né à Serrières le 18 juin 1750, est mort à Tournon le 16 janvier 1829.

[2] *Philippe-Auguste Hennequin,* né à Lyon le 30 août 1762, est mort à Leuze près de Tournay le 12 mai 1833.

Lyon, et dont on rencontre des œuvres à Paris, à Versailles, à Rouen et surtout dans les Pays-Bas, où il finit sa carrière.

Ses biographes ont oublié de dire que, s'il fut incarcéré à Lyon en 1794, c'était pour avoir composé et exécuté un grand nombre de décorations pour les fêtes célébrées au moment de la Révolution, car cet artiste était l'homme des sujets émouvants et des grandes compositions.

Nous trouvons la même facilité chez le sculpteur Chinard [1], dont l'existence, au moment de la Révolution, a quelque ressemblance avec celle d'Hennequin.

Nous ne serions pas loin de croire que ces deux artistes se sont prêté mutuellement leur concours pour l'exécution des machines qui accompagnaient les fêtes de l'époque. Chinard se forma presque entièrement à l'école de Lyon et y remporta même un premier prix. Il a été professeur depuis 1807 jusqu'à sa mort en 1813. La vie de cet artiste, si habile et trop peu connu, s'est passée tout entière dans sa ville natale, et nous pouvons citer parmi ses bons élèves Legendre-Héral [2], qui fut à son tour professeur à l'école, mais qui appartient au dix-neuvième siècle.

Trois architectes : Thibière, Cochet et Gay, se rattachent à l'école de la fin du dernier siècle.

Le plus jeune, Gay [3], élève de Grognard, doué d'une grande imagination, n'a exercé que dans une limite très-restreinte. Il prêta son concours à des fêtes publiques au moment de la Révolution et composa de nombreux dessins d'objets d'art et de médailles. Il a été professeur à l'école depuis 1807 jusqu'à 1814, époque où Cochet [4] le remplaça ; celui-ci ne fit pas ses études à Lyon.

Thibière [5] est l'auteur des façades actuelles de la place Bellecour, monument froid et sans originalité, remarquable seulement par sa bonne construction et des distributions assez amples.

[1] *Joseph Chinard*, né à Lyon le 12 février 1856, y est mort le 20 juin 1813.

[2] *Jean Legendre-Héral*, né à Montpellier le 3 janvier 1795, est mort à Paris le 13 septembre 1852.

[3] *Joseph-Jean-Pascal Gay*, né à Lyon le 14 avril 1775, y est mort le 16 mai 1832.

[4] *Claude-Ennemond-Balthazar Cochet*, né à Lyon le 6 janvier 1760, est mort le 14 mars 1835.

[5] *Jean-Marie-Gabriel Thibière*, né à Lyon le 14 mars 1758, y est mort le 23 mars 1822.

Nous n'insisterons pas sur d'autres noms d'artistes qui ont marqué également dans leur carrière qu'ils avaient puisé d'excellents principes à l'École de Lyon : le statuaire Julien, le peintre Bidault, les dessinateurs de fabrique Dubois, Bony et Grand, l'architecte Pérenciol.

Nous rappellerons de nouveau que nos ancêtres avaient fondé cet établissement pour former des dessinateurs industriels, et que, comme l'a si bien dit Richard, « l'élégance et la richesse des « productions, qui ont fait la prospérité de la ville dans le siècle « dernier, ont suffisamment prouvé qu'il avait atteint son but[1] ».

On voit même mieux encore, puisque, tout en répondant aux vœux les plus chers de leurs fondateurs, il s'est dégagé, dans ces rangs serrés, quelques artistes qui ont occupé dans les Beaux-Arts une place sinon importante, du moins remarquée.

Il se dégage également de la courte revue que nous venons de faire, cette vérité historique, que nous avions déjà indiquée dans une précédente lecture : l'École des Beaux-Arts de Lyon n'a pas été fondée au commencement de ce siècle, c'est à l'année 1756 qu'il faut remonter, et, ce qui est le plus remarquable, la chaîne ne fut point rompue par les événements politiques, comme on a eu peut-être intérêt à le laisser croire.

Sans doute, les principes de l'enseignement de notre siècle ont laissé considérablement à désirer, et nous en supportons encore les conséquences... Toutefois, c'est moins aux hommes qu'à l'esprit de l'époque, à la mode, si on veut, qu'il convient de s'en prendre.

Autant l'esprit classique de la fin du dix-huitième siècle porta les artistes de ce temps à l'étude de toutes choses, autant un esprit de romantisme réagit d'une manière fâcheuse sur une génération d'artistes qui disparaît tous les jours.

C'est pendant cette période que s'étalèrent ces allures débraillées et ce mépris de tout ce qui sentait le commerce. Un artiste de dixième ordre aurait cru déchoir de peindre une assiette ou de modeler une pièce d'ameublement. Les étudiants prenaient des airs de supériorité vis-à-vis des bourgeois et n'en travaillaient que moins, car, il faut le reconnaître, s'ils se voyaient incompris, c'est

[1] *Quelques Réflexions sur l'enseignement de la peinture. Revue du Lyonnais*, nouvelle série, t. IV.

qu'en réalité ils étaient incompréhensibles. Nous commençons à peine de changer tout cela et de faire entendre à cette brillante jeunesse que, dans l'art, même et surtout avec du talent, il faut du travail, beaucoup de travail, de l'ordre et la culture des œuvres de l'esprit. L'art, de même qu'il peut puiser ses inspirations en toutes choses, dans la nature et dans l'idéal, doit aussi s'appliquer à embellir tout ce qui nous entoure.

Nous ne savons si c'est un rêve; mais nous sommes en France quelques-uns qui rêvons pour notre pays cet instant heureux où l'art revêtira, comme aux belles époques de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance, les objets les plus usuels.

Et cette heure ne sonnera, soyez-en sûrs, que lorsque nous aurons constitué à la base un enseignement général établi sur l'étude des formes et de toutes les formes quelles qu'elles soient.

Les maîtres des époques que nous avons citées, même ces artistes dont nous venons de donner quelques noms, ne se cantonnaient pas étroitement dans un genre. Ils ne proféraient pas, en face d'un ornement, ce mot méprisant : « Cela, c'est de l'industrie! » Ils ne croyaient pas se rabaisser en étudiant cet art décoratif qui résume en lui-même toutes les branches des Beaux-Arts. Ils ne pensaient pas, comme nous l'entendions dire naguère, que faire un enseignement général comprenant tous les genres dans nos grandes écoles, c'était transformer les écoles des Beaux-Arts en écoles professionnelles!

Qu'on ne l'oublie jamais, un enseignement général n'étouffera pas un artiste; au contraire, il se dégagera quand même et contre tous. Ce ne sera pas parce que, armés d'un règlement, vous l'aurez contraint à faire un peu de géométrie pour mieux analyser les corps simples et pour pouvoir construire de la perspective, à apprendre à dessiner des ornements, des fleurs et des animaux, à étudier l'anatomie et l'histoire de l'art, ce ne sera pas, disons-nous, ce qui l'empêchera d'être meilleur peintre ou statuaire de talent.

Nous n'insistons pas; car, heureusement, les préjugés contre ces études sont bien près de tomber dans le mépris qu'ils méritent.

Nous ne pouvons terminer sans une dernière réflexion :

Si jamais on a fourni une preuve de la nécessité des recherches historiques et biographiques en fait d'art, n'est-ce point dans la

courte étude que nous venons de présenter? Que l'on vienne plaisanter encore les sectateurs « de l'École des documents », ceux qui ressassent tout et qui se donnent la peine de chercher, par des rapprochements de dates et de lieux d'études, les artistes qui ont profité des leçons des mêmes maîtres!

Ces dates sont autant d'armes pour nous, dans la reconstitution d'une véritable histoire de l'art, qui, nous l'espérons, coïncidera avec de sages et prudentes réformes dans son enseignement.

L. Charvet,
Membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Lyon.

II

DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

De grandes modifications dans l'instruction sont à l'ordre du jour; les meilleurs esprits se préoccupent du développement et de la vulgarisation de toutes les branches de l'enseignement.

Le moment semble donc opportun pour relever une de ces branches trop méconnue malgré son importance incontestable, je veux parler du dessin.

Considéré à tort comme « art d'agrément », le dessin devait être mal compris, étouffé sous une profonde indifférence, presque méprisé; et cependant ses applications aux arts industriels sont évidentes et multiples.

Les peuples chez lesquels les affaires occupent le premier rang, les Américains, les Anglais, en ont parfaitement saisi le côté pratique; ils n'ont pas hésité à faire de grands sacrifices pour propager cet enseignement et s'affranchir ainsi du tribut qu'ils payaient à notre pays.

Partout ces peuples ont fondé de nombreuses écoles; des bâtiments spéciaux ont été construits et largement pourvus des meilleurs modèles. Leur excellente organisation ne laisse rien à désirer;

nous n'avons malheureusement pas chez nous d'établissement qu'on puisse leur comparer, si ce n'est les écoles de Paris, de Lyon, de Rouen et peut-être de deux ou trois autres villes.

Chaque jour voit encore s'ouvrir quelques nouvelles écoles étrangères, les résultats obtenus n'ayant laissé aucun doute sur les services qu'elles doivent rendre.

Dans certains cas, les chiffres sont les arguments les plus éloquents, et la statistique a pu compter pour quelles sommes immenses les beaux-arts entrent dans le commerce général d'un pays.

On le comprendra facilement si l'on considère le grand nombre de produits qui ont essentiellement besoin du dessin et dont il est pour ainsi dire l'âme.

Ce sont les soieries, les rubans, les tapis, les étoffes de tout genre, les papiers peints, les meubles, les voitures, l'orfévrerie, la bijouterie, les porcelaines, etc., etc., etc. Que ne faudrait-il pas nommer?

Tout le monde sait que ce que l'on appelle « l'article de Paris » est l'objet d'un commerce considérable; c'est par milliers que se comptent les ouvriers qu'il occupe. De tout temps, Paris a été l'arbitre du goût et s'est imposé dans le monde entier. Ses artistes ne souffrent pas de rivalité. A quoi tient cette suprématie, si ce n'est au dessin, aux nombreuses écoles où les ouvriers apprennent à épurer leur goût, à avoir quelque sentiment du beau qui trouve son application même dans les objets les plus usuels? Lyon est encore un exemple de l'importance de l'art appliqué à l'industrie Des écoles de dessin parfaitement organisées ont fait la fortune de cette vaillante cité.

Mais si Paris, si la France a encore, sous ce rapport, une prépondérance incontestée, il faut reconnaître qu'aujourd'hui cette prépondérance tend à baisser. Nous avons maintenant des rivaux avec lesquels il faut compter, depuis que les nations étrangères ont compris l'utilité du dessin et lui ont donné une impulsion considérable. Il est de l'essence même du progrès de ne s'arrêter jamais, et nous ne devons pas oublier que nous avons des concurrents qui deviennent redoutables parce qu'ils marchent résolûment en avant, parce qu'ils font grandement les choses et ne reculent devant aucun sacrifice, encouragés d'ailleurs par le résultat déjà acquis.

Il est un autre côté de la question, plus important encore peut-être, bien que généralement il soit moins compris, c'est l'influence que peut avoir l'éducation du goût sur les sentiments et même les caractères.

On a dit à juste titre que la musique adoucit les mœurs; cela est vrai à condition que ce soit de bonne musique. Il en est de même, et à un degré plus élevé, de l'étude des lettres et des sciences lorsqu'elles ont l'heureux privilége d'être bien comprises, lorsqu'elles sont bien enseignées. Pourquoi en serait-il autrement de l'éducation du goût, et de la connaissance intelligente des œuvres des maîtres dans les arts plastiques? Le beau et le vrai se touchent. Un membre de l'Institut, dont le nom m'échappe, visitant Saint-Pierre de Rome, admirait le dôme construit par Michel-Ange; il eut la curiosité de rechercher la forme qu'on eût dû donner à la voûte pour obtenir la plus grande résistance possible, et ses savants calculs lui firent trouver la courbe qu'avait devinée le génie du célèbre architecte.

Le bon goût est toujours d'accord avec la raison; il s'impose partout, se perpétue à travers les temps, tandis que le mauvais goût, qui trop souvent domine, n'est plus que ridicule quand la mode a passé. Il serait facile de former le goût des jeunes gens, de les initier à la connaissance, à l'amour des beaux arts, et cela sans efforts, sans perte de temps, et, hâtons-nous de le dire pour tranquilliser les plus timorés, sans crainte d'en faire des artistes.

Il suffirait pour cela de réunir dans les établissements d'instruction ou dans les écoles spéciales de dessin une petite collection de plâtres, de bonnes gravures et de photographies bien choisies, d'après les dessins des maîtres. Nous voyons tous les jours la fréquentation des artistes, le voisinage des œuvres d'art transformer les plus indifférents en amateurs passionnés. Le professeur, en faisant remarquer aux élèves le caractère, le style, l'aspect de ces œuvres, ne tarderait pas à les leur faire comprendre et aimer.

Sans nous étendre davantage sur l'influence qu'exerce le contact habituel des belles œuvres, disons seulement que l'esprit et le cœur y ont leur part. C'est là ce qui a créé l'enseignement nouveau, appelé l'enseignement par l'image.

Il est bien de graver une maxime sur un mur, mais il faut qu'elle soit lue et comprise; tandis qu'un dessin attire les yeux et parle

de lui-même. Rappellerai-je le célèbre tableau de Prudhon, *la Justice poursuivant le Crime,* qui avait été placé dans la salle des assises de Paris et qu'on fut obligé d'enlever, tant il impressionnait les accusés?

Si telle est la puissance d'une peinture, combien plus féconde encore est l'étude même des beaux-arts! Le beau résumant en lui l'ordre, l'harmonie, la vérité, il n'y a pas de sentiment qu'il n'élève, pas de faculté qu'il ne développe; aussi Diderot a-t-il pu dire qu'un peuple qui apprendrait à dessiner comme on apprend à lire serait immédiatement à la tête des nations.

Arrivons à la méthode. Elle est bien simple et permet d'obtenir rapidement un résultat satisfaisant. Pour cela, il faut d'abord abandonner les vieux errements. Une réforme complète, radicale est de toute nécessité.

Examinons comment se pratique l'enseignement du dessin et combien il est peu logique. On donne aux élèves qui commencent, soit des parties du corps humain, bouches, oreilles, etc., soit des têtes entières ou des paysages. Les premiers de ces modèles n'ont aucun attrait pour l'élève. Les seconds offrent plus d'intérêt, mais le plus souvent mal choisis, sans caractère, ils ne sont pas faits pour former son goût.

Dans les paysages, même système; la plupart sont de convention, chargés de détails qui séduisent d'abord l'élève, puis le dégoûtent bientôt par les difficultés auxquelles il se heurte.

Un autre inconvénient de ces modèles, c'est l'habileté même avec laquelle ils sont exécutés. Pour faire de la gravure et de la lithographie, il faut une adresse consommée qui ne peut être acquise que par une longue expérience, une étude toute spéciale. Ceux qui se livrent à ce travail ne sont pas des peintres, ce sont des copistes, quelquefois très-adroits, mais leur adresse même est la négation de tout sentiment artistique. Ceci ne s'applique, bien entendu, qu'à ceux des graveurs et lithographes qui ne s'occupent que de l'exécution des modèles de dessin.

Il faut donc proscrire sans pitié tous ces modèles classiques, et les remplacer par le modèle en relief : têtes, bustes, bas-reliefs, figures entières, ainsi qu'une série de modèles d'ornement. Au lieu de copier servilement, l'élève doit interpréter, en quelque sorte traduire, par un autre procédé; il lui faut avoir recours à l'observation, à la comparaison des objets entre eux; rechercher

leurs relations, leurs rapports, l'effet des ombres et de la lumière, les raccourcis, etc. : tout cela le force à exercer ses facultés d'observation dans un certain ordre d'idées qu'il rencontre rarement ailleurs.

Il y a loin de cette méthode à celle qui consiste à mettre entre les mains de l'élève une copie, sans intérêt, parce qu'elle n'exige guère que de la patience, qualité précieuse, il est vrai, mais qui n'a rien de commun avec le sentiment du beau. Fatigué d'une étude qui ne répond pas à ce qu'il avait espéré, l'élève ne tarde pas à se rebuter et à abandonner la partie; et ce sont les plus intelligents qui donnent le signal de la déroute. Un relief n'a pas les mêmes inconvénients. Outre le résultat bien supérieur et plus rapide, l'élève n'a plus la comparaison désespérante d'une copie informe avec un modèle achevé; au contraire, son travail différant essentiellement du plâtre, il ressent quelque chose de l'enthousiasme qu'éprouve l'artiste devant une œuvre qu'il a créée.

Ce modèle a encore un autre intérêt, c'est qu'il laisse à chacun une certaine latitude qui permet de suivre son sentiment, soit qu'on incline pour la ligne qui est la forme pure, ou pour l'aspect qui est l'expression de la couleur. Ce n'est pas l'adresse de la main, très-grande chez les auteurs de certains modèles, mais bien l'œil qu'il s'agit de redresser; c'est là, là seulement, qu'est la difficulté, et elle n'est pas médiocre. Rien de plus faux que l'œil non exercé : percevoir juste, apprécier d'une manière exacte la forme et le ton ou la couleur, voilà ce qu'il faut développer, et cela ne s'obtient que sur la nature, ou, à défaut, sur le modèle en relief.

La question des modèles a donc une grande importance. Pour s'en procurer de bons, il suffit de s'adresser au Musée du Louvre; on y trouve des moulages parfaits d'après l'antique ou la statuaire moderne; ils sont livrés au commerce à prix réduits, quand l'État n'en fait pas le don gratuit.

Reste enfin le local; à défaut d'une salle bien éclairée, toute pièce un peu vaste suffit, à condition qu'on y fasse les classes le soir, quelques becs de gaz et des rideaux permettant d'éclairer les modèles avec toute la franchise nécessaire; les difficultés sont atténuées par une lumière vive, accusant bien les formes et les rendant plus sensibles; c'est là une condition absolue sans laquelle on n'obtiendrait rien des meilleurs modèles en relief.

C'est dans ces conditions que nous souhaitons voir ouvrir aux

ouvriers de nombreuses écoles gratuites; ils y trouveront plaisir et profit au lieu de ces délassements vulgaires ou bas qui trop souvent les attirent, en même temps qu'ils se sentiront soutenus par la pensée qu'eux aussi travaillent au relèvement de notre Patrie, en lui conservant la première place parmi les nations qui ont le culte des Beaux-Arts.

Alexandre DUBOURG,
Artiste peintre, professeur de dessin au Collége de Honfleur,
Officier d'académie.

III

COMMUNICATION DE L'UNION ARTISTIQUE DU PAS-DE-CALAIS

SUR LES MOYENS EMPLOYÉS PAR ELLE POUR DÉVELOPPER LES ÉTUDES D'ART DANS CE DÉPARTEMENT.

Encourager les artistes, leur faciliter les moyens de produire des œuvres importantes lorsque leur situation de fortune est insuffisante, chercher par tous les moyens à développer le goût des arts ; enfin, subvenir dans la mesure du possible aux frais de l'éducation artistique de jeunes gens trop pauvres pour continuer leurs études, alors que leurs débuts prouvent une aptitude réelle, tel est le triple but que se propose l'Union Artistique du Pas-de-Calais.

A côté de notre Société, il existe dans notre département des Commissions chargées des Écoles de dessin, une Commission des monuments historiques, différentes Sociétés musicales, plusieurs Sociétés d'archéologie, enfin une Académie dont les travaux rentrent plus spécialement dans le programme de la première partie de la circulaire du 26 février 1880.

L'Union Artistique, pour répondre à l'appel du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, se bornera à exposer brièvement la façon dont elle entend procéder pour atteindre son triple but rappelé plus haut.

1° Une loterie annuelle est organisée pour assurer aux artistes un débouché précieux : les lots se composent d'œuvres d'art achetées aux membres titulaires, des dons offerts par eux et par

les membres honoraires et les membres d'honneur; enfin des objets accordés par le Ministère des Beaux-Arts. Cinquante lots environ seront ainsi tirés au sort cette année. De cette façon nous assurons aux artistes la vente d'une partie de leurs travaux.

Nous ajoutons que chaque année une vente publique se fait sous le patronage de la Société; c'est encore là un moyen de favoriser l'écoulement de leurs œuvres.

En outre, une caisse de secours est exclusivement destinée à venir en aide aux artistes qui seraient malheureux et à leur faciliter le moyen de produire des œuvres importantes.

C'est ainsi que nous croyons remplir la première partie de notre programme : *aider les artistes.*

2° Sur la caisse de secours, une somme peut être prélevée, le cas échéant, pour assurer à un jeune homme pauvre le moyen de suivre les cours des écoles de dessin, alors que ses premiers travaux auraient prouvé une aptitude réelle et incontestable.

3° Enfin, et surtout, nous devons chercher à propager le goût des arts et encourager ceux qui commencent à s'y livrer.

Pour y atteindre, nous avons organisé d'abord une exposition permanente de nos travaux, où tout le monde trouve son avantage, l'artiste en se faisant connaître, le public en étant mis à même de juger et d'acquérir ce qui lui plaît sans courir tous les ateliers, et la Société qui peut ainsi acheter à bon escient pour ses loteries ce qui sera à sa convenance.

Enfin, et c'est sur ce point que nous appelons particulièrement l'attention, nous avons posé les bases d'un concours important qui aura lieu sous notre direction et notre patronage entre les élèves des différentes écoles de notre département.

Le moyen le plus sûr et le plus simple d'encourager l'enseignement du dessin est évidemment le concours. Nous n'insisterons pas sur l'effet produit sur l'élève, sa famille, son maître, par une récompense obtenue dans la lutte artistique, ni sur ce résultat sérieux auquel nous attachons la plus grande importance, d'être mis à même de comparer entre elles les écoles du département, et d'apprécier les effets des différents modes d'enseignement mis en pratique dans chacune d'elles. C'est ainsi seulement, croyons-nous, qu'il sera possible de connaître exactement et de signaler les modifications qu'il peut être opportun d'introduire dans les divers cours

de dessin. Ces concours auraient lieu de temps à autre, pour nous permettre de juger des progrès faits dans les différentes écoles.

Nous avons joint à ce mémoire le projet d'organisation de notre premier concours qui a été élaboré et discuté par la Commission.

Nous sommes heureux d'ajouter que le Conseil général du Pas-de-Calais, le Conseil municipal de la ville d'Arras, et aussi plusieurs particuliers de notre département, nous accordent en vue de notre concours des sommes relativement importantes, et nous osons espérer que le Ministère des Beaux-Arts, qui cherche avec tant de sollicitude à développer en France les sentiments artistiques, ne refusera pas à une Société déjà si souvent l'objet de sa bienveillance, les moyens d'augmenter l'émulation et d'assurer la réussite de notre tentative.

Avant de terminer, nous sommes heureux d'ajouter que la prospérité de l'Union artistique du Pas-de-Calais a engagé plusieurs départements voisins à nous demander nos statuts afin de créer chez eux des Sociétés dans les mêmes conditions. Ce sera, nous l'espérons, une raison d'émulation et un moyen de resserrer les liens de fraternité et de solidarité qui doivent exister entre les Sociétés artistiques de notre beau pays.

Nous annexons au présent mémoire le texte de nos statuts revisés et le projet de concours dont il a été parlé plus haut.

Au nom de l'Union artistique du Pas-de-Calais :

J. Boutry, Président.

V. Boyenval, Carré, Ch. Demory, V. Lampérière, C. Nonjan, Ed. Mathon, E. Tétin, Morel.

IV

LE MUSÉE DE MARSEILLE.

En 1877, j'ai publié l'historique et le catalogue du Musée de Marseille; il est donc inutile de répéter ici ce qui a été livré depuis longtemps à la publicité, mais il est peut-être opportun d'appeler l'attention sur la nouvelle existence de ce Musée.

Installé « provisoirement » le 22 fructidor an XII (9 septembre 1804), le Musée de Marseille était enfoui depuis soixante-cinq ans dans l'ombre de l'ancienne chapelle du couvent des Bernardines, aujourd'hui rendue au culte par l'Université, lorsque, le 3 juin 1869, je fus chargé d'opérer son transfert au palais de Longchamp.

La collection se composait alors de 313 œuvres, parmi lesquelles il faut compter les envois de l'État en 1802. Je ne dirai rien des ouvrages qui en faisaient l'objet, car ils ont été décrits ailleurs en excellents termes; je m'occuperai seulement des œuvres acquises pendant les dix dernières années qui viennent de s'écouler.

La partie du palais de Longchamp réservée aux collections comprend : au premier étage, à l'ouest, la salle dite « des Modernes » ou des artistes vivants; au centre, la grande « salle d'honneur », où sont réunis les ouvrages des maîtres de toutes les écoles, et enfin à l'est la salle consacrée à « l'École Provençale » ; qu'on me pardonne, en faveur de notre amour-propre national, cette dénomination quelque peu ambitieuse, et qu'il me soit permis de dire que si l'on imitait cet exemple dans toute la France, nous n'aurions rien, à ce point de vue-là, à envier à l'Italie, pour laquelle Lanzi a su trouver quatorze Écoles de peinture!

Le rez-de-chaussée est plus sacrifié, car il n'est éclairé que par des jours de côté peu favorables aux ouvrages d'art. Cette partie du Musée comprend : à l'ouest, une salle exclusivement réservée à la sculpture et une autre en voie d'exécution destinée aux dessins, aux aquarelles, etc., etc. Les deux galeries au centre et à l'est contiennent à la fois des œuvres peintes et des œuvres sculptées.

En prenant officiellement possession de son nouveau local, le 14 août 1869, le Musée de Marseille est entré dans une voie de rénovation qui ne lui est pas contestée.

La collection, je le disais plus haut, qui ne possédait en 1869 que 313 ouvrages, a, dans cette période de 1869 à 1879, plus que doublé son avoir, puisqu'elle atteint aujourd'hui au chiffre de 618.

Je n'ai pas la prétention de citer toutes les œuvres entrées dans la collection depuis dix ans, car sur ce nombre beaucoup n'ont rien ajouté à l'importance du Musée; cependant quelques-unes ont assez de mérite pour que j'en parle ici.

L'École française étant la plus nombreuse, je commencerai cette

étude par les maîtres français; malheureusement les sommités manquent pour la plupart, mais les artistes secondaires me fourniront de bonnes œuvres à étudier. Pour être plus correct, je suivrai l'ordre chronologique.

Ce merveilleux dix-septième siècle, qui a donné à l'École française tant de grands peintres, n'est pas trop mal représenté dans nos dernières acquisitions; je puis citer une toile de Laurent de la Hire (1609-1656), que j'ai découverte dans les magasins du Musée, qui nous montre une *Sainte Catherine* de l'ordre des Dominicains; le Christ lui apparaît tenant dans sa main un cœur qu'il lui présente; la sainte en extase s'agenouille et s'évanouit, un ange la soutient, un autre ange complète la composition qui s'enlève sur un fond d'architecture; le Christ est vulgaire et maniéré, mais la sainte est charmante dans son anéantissement mystique; en somme c'est un excellent spécimen de la peinture claire, facile, mais prétentieuse, de ce maître habile, de ce portraitiste fécond qui s'était épris à Fontainebleau des œuvres du Primatice.

Par une délibération du Conseil municipal en date du 31 décembre 1856, la ville de Marseille a acquis de M. Paulin Talabot le parc et le château Borély. Les précédents propriétaires de Panisse et Borély, avaient colligé dans cette habitation quelques bonnes peintures; persuadé qu'elles pourraient apporter un excellent appoint à la collection municipale, j'obtins, le 12 juillet 1869, après l'avoir longuement sollicité, que près de quatre-vingts toiles seraient versées dans les galeries du palais de Longchamp et l'on peut affirmer maintenant que quelques-unes sont réellement très-belles. De cette collection l'ordre chronologique amène sous ma plume un bon portrait attribué à Sébastien Bourdon (1616-1671), représentant *Philippe de Champagne*. Je n'affirmerais pas que le portrait fût authentique, n'ayant sous la main aucun document sérieux qui le prouve; cependant ce que je puis en dire, c'est que l'exécution est sérieusement étudiée, que la physionomie, bien que froide et compassée, est très-vraie, la tonalité juste, le dessin correct, l'ensemble un peu terne, mais bon.

L'État a déposé, en 1873, dans le Musée de Marseille quelques peintures fort intéressantes, entre autres une grande toile représentant l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*, par Le Brun (1619-1690). On sait qu'en sa qualité de directeur des Gobelins,

Le Brun avait fait répéter à peu près toutes ses grandes compositions pour être reproduites en tapisserie; il se pourrait que la toile de notre Musée eût été composée dans ce but.

Quoi qu'il en soit, on retrouve dans ce vaste cadre, qui a les mêmes dimensions que celui du Louvre, toutes les qualités de l'homme qui régna si despotiquement sur l'École française, et je n'ose pas dire qu'on y retrouve également ses défauts.

Un homme habile qui a souvent contrefait les maîtres anciens, Bon Boulogne (1649-1717), a dans notre Musée, qui l'a acquise par échange avec l'État en 1872, une très-consciencieuse copie de la fresque de Raphaël *l'Incendie du Bourg;* l'ampleur, la majesté du dessin, en un mot toutes les qualités de l'original, qui sera fatalement dévoré par le temps, se retrouveront là.

L'État a donné à notre Musée en 1875 deux grandes compositions de Desportes (1661-1783) représentant des sujets de *chasses indiennes* exécutées pour être reproduites en tapisserie. Dans ces deux toiles, on sent trop la préoccupation du décor; ce qui est en son lieu dans un appartement d'apparat, dans une luxueuse salle à manger, n'a plus raison d'être ailleurs. Les tons mats de l'étoffe, les encadrements plus étroits, les meubles, l'entourage, tout doit concourir à l'ensemble décoratif, et l'artiste qui a composé des peintures dans ce but n'a pas songé aux conséquences d'une exposition dans un Musée, où de larges bordures isolent le tableau, où les luisants des vernis dérobent l'image, où les couleurs exaltées par le temps perdent leurs gradations, où tout, en un mot, se réunit pour nuire à son ouvrage. On s'étonne devant ces toiles, et je n'en aurais pas parlé s'il était permis de passer sous silence un nom comme celui de Desportes.

Bien que les limites que je me suis imposées ne me permettent pas de rappeler des œuvres envoyées à Marseille en 1802, pour la fondation de son Musée, je ne veux pas tarder à faire une rectification. Parmi ces envois, on distingue une très-jolie toile de Nattier (1685-1766), que l'inventaire du Louvre désigne ainsi : *Portrait de femme,* et que les catalogues rédigés par mes prédécesseurs ont appelée, je ne sais pourquoi, *Portrait de madame de Pompadour;* cette charmante toile montre bien les qualités fines et spirituelles de celui qui eut pour gendre Tocqué, cet autre excellent portraitiste.

Dans son ouvrage sur les Musées de Province, M. Clément de Ris fait justement pressentir que le portrait en question pourrait bien être celui de madame de Châteauroux, et qu'en l'absence de renseignements positifs on aurait dû s'en tenir à la rédaction, plus réservée, des archives du Louvre. Je suis heureux d'avoir suivi ce conseil dans mon catalogue du Musée de Marseille, puisque je puis affirmer aujourd'hui que ces préventions étaient fondées, et que la toile en question ne représente pas madame de Pompadour; en effet, j'ai vu à l'exposition des portraits historiques du Trocadéro une peinture de Nattier, que M. H. Jouin a inscrite en ces termes sous le numéro 348 de sa Notice de cette exposition :

« Marie-Anne de Mailly, marquise de la Tournelle, duchesse de Châteauroux (1717-1744), maîtresse de Louis XV, par Nattier (Jean-Marc). Appartient à M. le baron J. Pichon, à Paris. »

Cette toile n'est pas autre chose qu'une réplique du tableau du Musée de Marseille, avec cette différence que dans celui du Trocadéro le personnage est plus grand et seulement vu à mi-corps. Sauf ces différences, la pose, la composition, la couleur et surtout la ressemblance, tout est identique dans les deux ouvrages.

L'École française du dix-huitième siècle nous vaut quelques œuvres que je puis citer, entre autres quatre toiles que Françoise Duparc (1705-1775), née et morte à Marseille, a léguées à sa ville natale et qui sont restées à l'hôtel de ville jusqu'en 1869, époque à laquelle j'obtins l'autorisation de les faire entrer au Musée. Ces peintures se distinguent par une exécution franche et une tonalité claire; ce sont probablement quatre types provençaux vus à mi-corps et pris sur le vif que nous a donnés l'artiste. Au premier aspect, cette peinture rappelle Chardin, mais on s'aperçoit bien vite que ce n'est pas le même souffle; la pâte n'a pas cette ampleur qui fait de Chardin un maître si puissant; quoi qu'il en soit, ces toiles honorent l'École provençale.

Citons une grande composition agréablement coloriée, mais un peu trop exécutée de *manière*, si je puis m'exprimer ainsi; elle représente *Cléopâtre à Tarse*, par Natoire (1700-1777). L'ensemble plaît, mais on n'y peut voir qu'une amusante décoration. Cette maigre Cléopâtre aux formes si pauvres ne rappelle pas la puissante beauté de la reine d'Égypte, et cet Antoine qui s'incline devant elle avec des allures Louis XV n'a, malgré son

casque, absolument rien de romain; tout cela est gracieux, je ne vois aucun inconvénient à l'avouer, mais ne va pas au delà.

Une artiste bien connue par ses pastels; madame Guiard (1749-1803), née Labille, qui, après avoir divorcé, épousa André Vincent, dont le père lui avait donné des leçons, compte dans le Musée de Marseille, à titre de dépôt de l'État, depuis 1873, une admirable peinture à l'huile représentant, inscrits dans un ovale, la tête et le buste d'une femme âgée; les chairs rosées du visage, les gris du fond de la coiffure et des vêtements s'harmonisent avec une étonnante finesse; c'est probablement un portrait, peut-être celui de l'aïeule ou de la mère du peintre, bonne vieille dame souriante et proprette sous sa *fontange*, aux petits yeux gris petillants de malice, dont la physionomie intéresse et amuse à la fois; tout l'ouvrage est enlevé d'une touche ferme, habile et précise, rappelant bien les procédés du pastel.

En 1856, M. le marquis d'Arbaud de Jouque, qui possédait une galerie de peinture, en proposa l'acquisition à la ville de Marseille; l'affaire ne fut pas conclue, et nous perdîmes, entre autres chefs-d'œuvre, deux Oudry superbes, qui s'en furent orner la galerie d'un amateur célèbre de cette époque; cependant M. le marquis de Jouque, dont il faut savoir apprécier le désintéressement, a légué à notre Musée en 1858 une assez grande peinture de Lagrénée l'aîné (1724-1805) intitulée l'*Amour enchaîné par les Grâces*. On le voit, la donnée eût réjoui Anacréon lui-même; c'est le plus charmant fouillis de tons rose tendre et gris perle, d'yeux émerillonnés et de nez retroussés qui se puisse voir; il me paraît, sauf meilleur avis, que c'est une des bonnes toiles de cet aimable artiste.

En 1857, la ville fit l'acquisition, pour la modique somme de 500 francs, d'une grande esquisse de Fragonard (1732-1806) : c'est une allégorie ayant trait à la ville de Marseille, personnifiée par une femme assise au centre de la composition; la couleur fine et la touche emportée signent, à chaque coup de pinceau, cette charmante toile que le fer trop chauffé d'un restaurateur maladroit a boursouflée dans certaines parties.

Un dépôt de l'État en 1873 qui fait le plus grand honneur à notre Musée, c'est le tableau représentant *Iphigénie en Tauride*, par Regnault (Jean-Baptiste) (1754-1829). Gabet, dans son dictionnaire

des artistes de l'École française, indique cette toile comme une des principales productions de Regnault; jamais l'École de David ne peignit avec plus de finesse : la composition, le dessin et la couleur en font une œuvre pleine de distinction.

De Granet (1775-1849) (collection Borély) le Musée possède une toile représentant l'artiste dans son atelier, jouant aux cartes avec ses modèles, ceux-ci diversement costumés : en prêtres, en moines, etc., etc.; l'effet est heureux, comme dans tous les ouvrages de ce peintre provençal; le jour pénètre franchement par la grande fenêtre du fond et les personnages sont bien intimement réunis. Le temps a fait noircir les ombres, mais les clairs sont restés fins et transparents.

Le dix-huitième siècle n'ayant rien de mieux à nous montrer, je n'irai pas plus avant dans l'École française.

Depuis l'acquisition du château Borély, les artistes du Nord et du Midi ont accru leur nombre dans notre Musée. Je placerai les peintres de ces deux divisions à leur ordre chronologique, sans m'occuper du siècle qui les a vus naître; je n'indiquerai pas non plus leur école locale, et je commençerai par ceux du Nord, qui sont les plus nombreux ; je citerai d'abord deux portraits d'hommes, l'un de Pourbus le Vieux (1540-1584) et l'autre de son fils Pourbus Franz dit le Jeune (1570-1622), consciencieusement peints, comme savaient le faire ces admirables Flamands, d'une couleur chaude et blonde et d'une intensité de vie incroyable; ensuite une charmante marine de Rémigius Nooms dit Zeeman (1612?), conservée à souhait, ce qui n'est pas à dédaigner, peinte avec cette patience aisée qui caractérise les Hollandais du dix-septième siècle.

En 1858, un amateur marseillais, M. Gras, légua à sa ville un certain nombre de toiles; le tout ne valait pas grand'chose, je puis l'avouer; mais il a suffi d'y trier une perle pour rendre justice à la mémoire de cet excellent homme.

C'est une scène de cabaret circonscrite dans une toute petite toile (quand je dis « *scène de cabaret* », c'est pis que cela, c'est du Rabelais en peinture : on y boit, on y chante, on s'y embrasse, dans des accoutrements hollandais, grassement peints et finement étudiés), signée à gauche vers le haut à peu près illisiblement, et je chercherais sans doute encore a déchiffrer cette hiéroglyphique signature, si un aimable amateur belge, M. Brédius, qui est très-

expert en ces sortes de peintures, ne m'eût affirmé que notre toile est peinte par Gerrit Lundens, Hollandais qui florissait en 1660.

Je citerai encore rapidement quelques toiles des maîtres du Nord provenant toujours du château Borély : un petit panneau attribué à Wouwermans (1620-1668), fine et chaude peinture représentant des personnages et des animaux : ânes, chèvres, etc., etc.; un joli cours d'eau par Decker (1675), spirituellement touché, un peu trop couleur de bistre, mais d'une conservation parfaite, signé à gauche; de Ferdinand Bol (1610-1681), le portrait d'un roi de Pologne à grande barbe blanche, savamment exécuté; un paysage incontestablement de Ruisdael (1630-1680), malheureusement trop caché sous les vieux vernis, que je ne veux pas faire dérouler, car il a sous ces teintes ambrées une grande et belle allure; de Van Ostade (1610-1685), un marché au poisson, que je n'ose pas appeler une poissonnerie, tant il est proprement exécuté : les personnages sont si coquets, les petits poissons si bien peints, les halles si bien historiées, qu'il faut s'incliner devant ce talent; mais est-ce bien un van Ostade? De Verendael (1640-1691), cet éternel fumeur, ce grand paresseux qui mettait, au dire de sa femme, quatre jours pour peindre un œillet, nous possédons une ravissante petite toile fraîche, brillante, admirable de finesse et de précision; ce sont des roses, des renoncules, etc., etc., dans un vase de verre dont la panse reflète la fenêtre de l'atelier de Verendael; cette toile est signée en toutes lettres; — de Grief (1670-1715), un marché avec des personnages, et du chevalier Breydel (1677-1744), une bataille; deux toiles bien conservées, très-attrayantes et peintes avec beaucoup de liberté.

Des Écoles du Midi, le Musée n'a reçu du château Borély que quelques rares spécimens, mais un seul peut suppléer le nombre : je veux parler d'une toile attribuée à Véronèse (1528-1588), représentant une jeune fille, debout, appuyée sur une table recouverte d'un tapis; l'œuvre a pour légende *Jeune Princesse vénitienne :* la tête aux cheveux blonds qui frisottent, aux grands yeux limpides, est coiffée de dentelles et de rubans; la fillette est ravissante ainsi avec sa robe taillée dans un échantillon de cette merveilleuse étoffe que Caliari brode si bien de fines arabesques; cette peinture enlevée de main de maître est-elle du grand Vénitien? Je ne l'assurerai pas, mais elle est digne de lui.

L'École espagnole n'était pas représentée dans le Musée de Marseille, et c'est encore la collection Borély qui est venue combler cette lacune en nous donnant une *Tête de pèlerin* signée Ribera (1588-1656) et un *Capucin* de profil vu à mi-corps, peint par Zurbaran, (1598-1662), ayant toutes les qualités du maître.

Je ne terminerai pas sans parler d'une des plus belles œuvres : la *Tête de Juif,* que j'ai munie, depuis sa sortie du château Borély, d'un cartouche portant un point d'interrogation; cependant, depuis environ dix ans, personne n'a répondu à ces questions : Quelle école? quelle date? quel maître? Je ne puis que renouveler ici la prière que j'ai déjà adressée au public à la page 117 de mon catalogue du Musée de Marseille (1876) pour le tableau de l'*Homme à la ganse jaune* et pour celui de la *Tête de Juif.*

Avant de terminer, je citerai quelques chiffres : depuis 1870, l'État a envoyé au Musée de Marseille dix-sept peintures, dix sculptures et un vase de porcelaine de la manufacture nationale de Sèvres; il y a déposé en 1871 vingt-deux peintures qui ont été restaurées sous ma direction et pour lesquelles la ville a dépensé environ 6,000 francs; enfin, dans une période de dix-neuf années, la ville a acquis pour 157,500 francs d'objets d'art, peintures et sculptures; parmi ces acquisitions, je cite avec bonheur la *Judith et Holopherne* de Régnault, l'admirable paysage de Daubigny, les *Graves à Villerville, Une mère,* par Millet, et le *Rêve,* par Chaplin.

La ville alloue pour la gestion du Musée 9,500 francs par an; elle vote 10,000 francs pour acquisition d'objets d'art.

Enfin une nouvelle salle, qui contiendra la collection des dessins, s'ouvrira bientôt et me fournira le sujet d'une nouvelle communication.

BOUILLON-LANDAIS,

Officier d'Académie, conservateur du Musée de Marseille, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

V

LES ORIGINES DU CHATEAU BORÉLY

ET DU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE DE MARSEILLE.

Les terrains formant la propriété Borély proviennent d'acquisitions successives faites de 1684 à 1775 par divers membres de famille.

Louis Borély commença la construction du château, en 1766, sur les plans de Brun, architecte, puis il mourut en 1768. Louis-Joseph-Denis Borély, son fils, le termina en 1778, et mourut en 1785. Au cours d'un voyage qu'il fit dans le Midi, Clérisseau fut chargé de fournir un plan nouveau, mais il n'en fut pas tenu compte par Borély, et Alphonse Lance nous apprend qu'on eut raison de s'en tenir aux dessins de Brun, qui demeura l'architecte du château Borély.

Les plafonds et lambris ont été peints par Chaix, qui avait été envoyé en Italie aux frais de Louis Borély.

C'est Embry qui a dessiné les jardins; le tout fut terminé en 1778.

Louis-Joseph-Denis Borély meurt le 6 avril 1784, laissant pour héritier son frère, Honoré Borély, qui mourut en 1802.

Le château revient à la maison de Panisse, par le mariage du comte Pierre Léandre de Mark-Tripoly, marquis de Panisse-Passis, avec la fille unique de Honoré Borély.

Cette propriété fut vendue à M. Paulin Talabot en 1856, par le fils aîné du précédent possesseur, M. le marquis Gaston de Panisse, et M. Talabot l'a cédée à la ville de Marseille par ventes successives; la municipalité décida d'en faire un parc magnifique, qui a été ouvert au public pour la première fois le 15 août 1863.

La surface totale du parc Borély est de 477,968 mètres 97 centimètres.

M. Achard, (Claude-François), docteur en médecine, né à Marseille le 13 mars 1771, mort le 29 septembre 1869, membre de l'Académie de Marseille, organise la bibliothèque publique de

cette ville, et recueille les monuments antiques trouvés à l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, menacés de destruction pendant la tourmente de 1789 à 1793. M. Charles de Lacroix, préfet du département, autorise le placement de ces monuments dans la chapelle des Bernardines, au Musée de peinture, 1802-1804.

Telle fut l'origine du Musée archéologique, qui plus tard s'augmenta par divers objets trouvés à l'époque de la construction du bassin de Carénage, avoisinant l'abbaye de Saint-Victor.

En 1861, M. Onfroy, maire de Marseille, achète, pour la ville, au prix infime de 45,000 francs payable en dix ans, par annuités et sans intérêts, la magnifique collection égyptienne du docteur Clot-Bey, qui en faisait ainsi cadeau à la ville. Provisoirement, on la dépose sans ordre dans diverses salles du château Borély, parce que la place manquait au Musée de peinture.

M. le maire B. Rouvière, en 1863, à l'occasion de l'envoi fait par le Gouvernement de divers objets du Musée Campana (quatre-vingt-dix-huit vases et quatre marbres, décrits, dans un rapport de M. Penon [1]), propose au Gouvernement de nommer M. C. Penon directeur du Musée des antiques. Cet honorable archéologue prend possession de ses fonctions le 1er avril 1863.

Quelques années plus tard, M. Th. Bernex, maire de Marseille, secondé par M. Jules de Rougemont, adjoint délégué aux Beaux-Arts, autorise le nouveau directeur, à retirer du Musée de peinture les objets antiques et à les faire transporter d'office, sans délibération du conseil municipal, au château Borély, pour les joindre au Musée égyptien. On accorde un budget spécial en 1865.

C'est ainsi que fut fondé dans notre ville un nouveau Musée, qui, grâce au zèle de M. Penon, tient l'une des meilleures places parmi les Musées de province. Ce n'est pas sans peine qu'une pareille création à pu se faire dans une ville comme Marseille.

Notre cité est riche, mais dans ces derniers temps la ville s'est trouvée gênée, et le Musée d'archéologie est victime de cet état anormal, car il a vu réduire son budget, tandis que les dépenses augmentaient.

Sur 10,000 francs par an, il faut solder les appointements d'un directeur, d'un premier employé, d'un gardien-concierge, prendre

[1] Répertoire des travaux de la Société de Statistique de Marseille, t. XXVII, p. 430.

les frais d'entretien d'un vaste local un peu vieux, acheter des livres, des vitrines et objets d'archéologie ; c'est dire en peu de mots qu'une somme des plus minimes se trouve à la disposition du directeur pour enrichir les collections.

Parfaitement secondé par son premier employé, M. Augier, et malgré les faibles ressources dont il dispose, M. Penon est arrivé à des résultats remarquables.

La collection Clot-Bey est la perle du Musée. Cette suite égyptienne peut être classée la cinquième en Europe pour sa richesse, sa conservation et la variété de ses monuments.

Deux sarcophages en basalte vert, d'une magnificence extrême, attirent d'abord tous les regards.

Lors du Congrès des orientalistes tenu à Marseille en 1876, M. Édouard Naville déchiffra en partie les inscriptions placées sur ces sarcophages.

Celui du côté gauche, en entrant dans la salle, appartient au prophète, au héraut royal Auchapi, le fils de Takosiris; quant à celui de droite, c'était un prophète d'Osiris ; il se nommait Petosiris; ce n'est pas à lui que ce sarcophage avait été destiné en principe, mais au prophète Pesis, prêtre de plusieurs divinités locales qui sont énumérées. (Voir dans le compte rendu des travaux du Congrès des orientalistes de Marseille en 1876 (in-8), page 123 : *le Musée égyptien du château Borély,* par M. Édouard Naville.)

La collection qui nous occupe contient diverses statues en granit et basalte, la célèbre pierre à libations portant trente-quatre cartouches, publiées par M. de Saulcy; des stèles, des papyrus hiéroglyphiques, hiératiques et démotiques, ces derniers de la plus grande rareté; d'autres papyrus grecs. (Portion d'un discours d'Isocrate à Nicoclès, 8 pages.)

Nous y trouvons aussi une grande quantité d'objets de moindres dimensions, dont les plus anciens remontent à la quatrième dynastie, tels que : statuettes en bronze, plusieurs sont finement incrustées d'or, en granit, basalte, albâtre fleuri d'Orient; splendides terres émaillées, terres cuites, bois et verres.

On y trouve une collection unique de bâtons de dignitaires; des bijoux en or, argent, bronze et pierre dure; de très-beaux scarabées; des linges d'une conservation étonnante, nombre de pièces uniques qui font journellement l'admiration des savants.

MM. de Rougé, Mariette, Revillout, Naville, etc., peuvent affirmer notre dire.

Si la collection phénicienne se trouve peu nombreuse, elle n'en offre pas moins un grand intérêt, grâce à la fameuse inscription réglant le tarif des sacrifices dans le temple de Baal, trouvée au mois de mars 1845, près de l'ancien cimetière de la Major, dans une maison en démolition, et qui fut achetée le 12 juin de la même année, par M. Fautrier, pour le compte de la mairie de Marseille. Cette rareté fut payée 20 francs.

Les quarante-sept stèles archaïques trouvées dans la rue de la République sont uniques dans leur genre.

Le Musée possède aussi un grand nombre d'objets secondaires, tels que : pierres calcaires, terres cuites, vases, etc., provenant de la collection du général de Cesnola, soit directement de Chypre ou de Sardaigne.

En revenant dans la première salle, nous trouvons divers échantillons de l'art grec, représentés par des objets d'un mérite réel, d'autres de l'époque romaine; mais nous devons attirer l'attention sur les monuments de l'époque chrétienne, car le Musée de Marseille s'enorgueillit de posséder, après Arles, la plus riche collection de tombeaux; beaucoup ont été trouvés dans les cryptes de l'abbaye de Saint-Victor.

Jetons un coup d'œil rétrospectif sur les antiquités de Marseille, publiées par Grosson; comparons-les à ce qui se trouve dans notre collection publique, et nous verrons combien sont grandes les lacunes et quelles pertes nous avons faites.

On se demande ce qu'est devenu l'édicule phénicien dont l'inscription a été reproduite d'une façon fantaisiste par Grosson, et que M. l'abbé Bargès, qui s'est efforcé de l'expliquer, considère comme un monument que rien ne peut remplacer au point de vue des origines de notre pays.

Toutes les raretés qui nous ont été dérobées n'ont pas eu le sort malheureux de l'édicule dont nous venons de parler; il en est qui ont simplement changé de climat et de Musée; telle se présente la *Vénus de Marseille*, qui se trouve actuellement parfaitement conservée dans le Musée de Lyon.

Espérons que le Gouvernement donnera quelques fonds au Musée Borély pour qu'il puisse obtenir des moulages des objets précieux

qui, après avoir été trouvés chez nous, sont allés enrichir d'autres collections.

Nous ne trouvons dans le Musée qu'une seule statue romaine. Elle a été donnée par le Gouvernement. Nous possédons aussi quelques bustes de la même époque, mais aucun n'est de premier ordre. Nous avons de nombreuses inscriptions grecques, romaines, chrétiennes, depuis les premiers temps jusqu'au moyen âge; des bas-reliefs fort remarquables, des statuettes, cippes, autels, colonnes et chapiteaux, plus une partie de galère massaliote extraite le 28 avril 1864, et trouvée à deux mètres quarante centimètres en contre-bas du niveau de la mer du port vieux de Marseille, une ancre en plomb, peut-être phénicienne, etc., etc. La plus grande partie de ces objets proviennent de la Provence.

Le tout réuni forme un riche Musée de province, dans lequel de nombreux savants viennent butiner journellement.

Une salle contient des bronzes, statuettes, vases, instruments usuels, etc., des plombs, dont la plupart portent le nom du fabricant; une jolie vitrine de bijoux en tous métaux, la plupart trouvés en Provence ; deux petites vitrines contenant de faibles échantillons des âges de la pierre et lacustre; on y voit dans une salle une très-belle suite de céramique grecque, étrusque, campanienne, phénicienne; une quinzaine de jolies statuettes de Tanagra, si appréciées aujourd'hui, quelques-unes encore uniques, et par-dessus tout, une suite très-intéressante d'objets se rattachant à la céramique provençale.

La petite salle des verreries offre la plus grande variété de formes. Sous ce rapport, cette collection est peut-être la plus riche de celles possédées par les divers Musées de France.

Passons légèrement sur cet écrin précieux du château Borély, de peur de réveiller dans le souvenir des archéologues le vif regret d'un sacrifice archéologique fait à la chimie contemporaine.

Citons pour mémoire quelques bronzes modernes, meubles marquetés et faïences provençales, parmi lesquelles le plus beau plat connu de Moustiers (fait par G. Viry à Moustiers, chez Clerissy, 1711), et deux tableaux en relief, un *Christ* d'une hauteur de un mètre dix centimètres, et une *Sainte Claire*, qui proviennent des fabriques d'Aubagne et qui sont de la plus grande beauté.

Le Musée possède en outre une galerie d'ethnologie, une grande

salle d'objets de curiosité à l'usage du commun des visiteurs, un magnifique salon et une chambre à coucher du temps de Louis XVI, contenant ses meubles, ses tentures en perse et un beau portrait de Louis-Joseph-Denis Borély, œuvre de Van Veck.

Nous trouvons au château Borély un riche oratoire dans lequel nous devons signaler : un *Christ* en ivoire assez beau ; un superbe bas-relief (*Jésus consolé par les anges*) de Felippo Valle et quatre reliefs vigoureux de notre artiste marseillais Foucou ; ils représentent quatre pages de l'histoire de saint Louis, roi de France.

Passant aux plans en relief, signalons celui de Marseille en 1821, exécuté par Ducos, et ceux de la vieille église de la Major, de l'ancien fort Notre-Dame de la Garde, du cimetière trouvé dans l'ex-rue impériale, etc., fait par M. Augier, premier employé du Musée d'archéologie.

Indépendamment de quelque achat heureux que le mince budget a permis d'effectuer, M. Penon, directeur, a pu, grâce à son activité, enrichir le Musée de divers objets provenant de découvertes faites à Marseille. Pour arriver à ce but, il a fouillé les terrains du cours Lieutaud, puis il a suivi avec soin et succès, en 1863, les fouilles de la rue de la République ; il en a retiré des objets du plus grand intérêt, tels que les suivants : une portion de galère, des stèles phéniciennes, etc., etc. Dans les travaux exécutés à la rue Neuve-Sainte-Catherine, lors du percement du nouveau tunnel aboutissant à la gare du Sud, il a recueilli des objets très-intéressants ; enfin des découvertes fructueuses ont eu lieu à l'ex-château impérial et au fort Saint-Nicolas.

M. Penon vient d'étudier une portion de cimetière trouvé à Saint-Maurion, quartier de Belle-de-Mai, banlieue de Marseille, ce qui lui a procuré l'occasion d'enrichir le Musée de divers objets appartenant au premier siècle. Il a provoqué et recueilli le legs du savant chanoine Magloire Giraud, de Saint-Cyr, (Var), qui se compose d'objets du plus grand intérêt. Par ses soins, plusieurs dons de nos concitoyens ont été faits au Musée, suppléant ainsi par son zèle au manque d'allocation budgétaire ; c'est par ce moyen qu'il a posé les bases qui serviront plus tard aux historiens s'occupant de la topographie de l'ancien Marseille, et ses publications seront utiles aux savants qui voudront un jour écrire l'histoire de notre vieille cité.

Telles sont, en peu de mots, les origines du château Borély et du Musée d'archéologie de Marseille ; nous serions heureux si cet exposé succinct pouvait être utile à la science et à notre belle cité, que l'on nomme à juste titre la *Reine de la Méditerranée*.

Adrien SICARD,
Délégué de la Société de Statistique.

VI

DES ATTRIBUTIONS DONNÉES A QUELQUES TABLEAUX DU MUSÉE DE ROUEN.

La récente installation des tableaux dans le nouveau Musée de la ville de Rouen a eu pour résultat une amélioration du classement des œuvres exposées. — Elles ont été divisées cette fois par écoles dans des salles spéciales, autant que cela pouvait se faire, ce qui permettra d'entreprendre un catalogue aussi sérieux qu'instructif.

En attendant, il serait utile que des inscriptions fussent placées sur les cadres des tableaux, donnant leurs dimensions exactes, l'indication du sujet, la désignation de l'école, le nom du peintre, ainsi que les dates de sa naissance et de sa mort.

La rédaction de ces notices constitue en elle-même une œuvre fort délicate, et qui exigera beaucoup de recherches et de prudence.

Ce sera cependant le meilleur acheminement vers ce nouveau catalogue dont le public a été privé depuis près de vingt ans.

Tous ceux qui avaient été ébauchés antérieurement à cette époque n'étaient pas seulement incomplets, ils contenaient un certain nombre d'erreurs. Nous pensons devoir mentionner ici quelques noms de peintres qui, inscrits sur les cadres des tableaux du Musée, ne nous paraissent pas en rapport avec les œuvres exposées.

La rapidité des transports, abrégeant aujourd'hui les distances, permet d'établir des comparaisons entre certaines peintures, qu'il eût été difficile autrefois d'aller étudier sur place. Toutefois, ce genre de travail présentera toujours de grandes difficultés; ce n'est donc pas en un jour que pourront disparaître des erreurs depuis si longtemps accréditées. — Aussi croyons-nous qu'il serait bien préférable d'indiquer uniquement l'école, plutôt que de citer le nom du peintre, quand les preuves ne sont pas suffisamment concluantes en sa faveur.

S'il est un nom qui possède le privilége d'éveiller en nous le sentiment élevé de l'art, c'est assurément celui de Raphaël. — Nous le trouvons inscrit sur le cadre d'un tableau du Musée de Rouen représentant : *la Vierge et l'Enfant Jésus*. Cette toile nous remet en mémoire certaines œuvres de ce grand peintre aujourd'hui dispersées dans les principales galeries de l'Europe.

Un sujet analogue rendu populaire par la gravure, la *Madone de Saint-Sixte*, se voit, on le sait, au Musée de Dresde. Dans ce dernier tableau l'effet général est saisissant, mais on est frappé tout d'abord par l'expression de la Vierge, et surtout par celle de l'enfant Jésus dont l'intensité du regard semble vouloir pénétrer l'avenir.

Tout le génie de Raphaël est dans ces yeux qui laissent pressentir comme un rayon de la divinité.

Les contours des nus sont d'une grâce adorable, et la pâte elle-même est d'une qualité exquise.

Les vêtements sont traités d'une touche ferme et puissante, offrant des tons rompus qui participent les uns des autres. C'est peut-être l'œuvre du maître la mieux comprise comme sentiment de l'harmonie et de la couleur.

Dans le tableau du Musée de Rouen, les figures sont moins expressives, et le modelé en est plus lourd. Les vêtements ne sont pas traités avec la même liberté de pinceau, et certains tons brique sur la chape de l'évêque ne nous paraissent pas en rapport avec la tonalité générale. On ne retrouve plus également cette indécision vaporeuse du fond qui enveloppe si bien toute cette nuée de chérubins dans le tableau du Musée de Dresde.

D'après une tradition qui ne s'appuie sur aucun document écrit, cette peinture du Musée de Rouen aurait été commandée en 1513 par le cardinal Charles d'Amboise, archevêque de Rouen, pour

l'abbaye de Saint-Amand, puis apportée en 1515, du vivant même de Raphaël.

Il est vrai que le neveu du célèbre Georges d'Amboise était à même d'obtenir un tableau du Sanzio. Son goût éclairé pour les arts, et les relations que son oncle avait entretenues avec l'Italie, devaient lui en faciliter la commande. Nous serions cependant très-porté à croire que la toile du Musée de Rouen est de beaucoup postérieure à l'époque indiquée plus haut.

Un document cité par M. Charles de Beaurepaire nous confirme également dans cette opinion [1]. Il existe en effet dans les archives de la Seine-Inférieure (fonds de Saint-Amand) un inventaire dans lequel cette peinture est mentionnée. Cet inventaire a été dressé avec le plus grand soin par le directeur même de l'abbaye, le Père Guillaume Austin; nous en détachons le passage suivant : « Ce fut, « dit-il, la mesme abbesse (Léonore de Souvré) qui feist faire les « contretables des deux chapelles avec les tableaux qui sont d'une « assez bonne main représentant celui qui est à droite, une *Assomp-* « *tion avec saint Amand et sainte Barbe;* et celui qui est à gauche, « *Sainte Anne qui enseigne à la Sainte Vierge.* Ce fut en 16.. et « tant, mais ça esté l'abbesse Madeleine de Souvré qui a fait dorer « lesdictes contretables en 1676. »

Le tableau de sainte Anne, dont il est parlé dans cet inventaire, se trouve également au Musée de Rouen; il est du peintre La Hire. Quant à celui de l'*Assomption,* les personnages qui entourent la Vierge nous paraissent bien devoir être saint Amand, patron de l'abbaye, et sainte Barbe.

Les quelques changements qui existent dans les accessoires de ce tableau viennent du reste confirmer cette désignation. Sur celui du Musée de Dresde, une tiare est posée aux pieds du prélat qui invoque la Vierge, tandis que sur la toile du Musée de Rouen, la tiare est remplacée par une mître accompagnée d'une crosse. Une autre différence est à noter également : le tableau du Musée de Rouen a été rallongé dans le haut d'une manière sensible; ainsi les rideaux qui encadrent le sujet montent beaucoup plus haut que sur celui de Dresde, où l'on distingue les anneaux et le cordon qui les soutient. En outre, deux glands ont été ajoutés. La plinthe

[1] Précis de l'académie de Rouen (année 1853).

sur laquelle les deux anges sont appuyés est aussi plus large.

L'inventaire de Guillaume Austin nous indique en quelque sorte l'époque même du tableau, qui ne doit guère remonter plus haut que le milieu du dix-septième siècle, l'abbesse Léonore de Souvré étant morte en 1672. Il n'est donc pas étonnant que les religieuses de l'abbaye de Saint-Amand ne paraissent pas s'être préoccupées de la valeur et de l'origine de cette toile, aucune mention spéciale n'étant faite dans leurs titres. De plus, le Carpentier, en dressant le premier l'inventaire des tableaux du Musée, dut consulter nécessairement les documents qui pouvaient exister alors; il se contente uniquement de cette désignation assez vague : « tableau d'un maître inconnu de l'École lombarde. »

L'inscription placée sur le cadre ne nous paraît donc pas exacte, et nous préférerions la voir disparaître, jusqu'à ce que des documents plus authentiques soient venus militer en sa faveur.

Un autre nom illustre qui figure également sur un des tableaux du Musée a tout lieu de nous surprendre; il s'agit d'un *Concert champêtre*, désigné comme étant du Giorgione. On connaît, du reste, la rareté des œuvres de ce maître. Malgré son origine illustre (elle fut donnée, en 1803, par le Musée de Paris), nous nous permettrons de contester l'authenticité de cette peinture, qui passe pour provenir de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan. Si l'on compare en effet cette toile au tableau du Musée du Louvre qui porte la même désignation, quoique la composition du sujet diffère, il est facile de s'apercevoir de l'écart immense existant entre ces deux œuvres.

Le tableau du Louvre montre au premier aspect ces colorations chaudes et bronzées que les Italiens ont qualifiées du nom du peintre, *il fuoco Giorgionesco*. On rencontre également une touche large et ferme dans les vêtements, et les divers plans du paysage sont traités avec une grande puissance d'effet. Le tableau du Musée de Rouen ne présente au contraire qu'un coloris terne et blafard, des formes mal dessinées, et un ensemble des plus tristes. C'est assurément une reproduction d'un tableau du Giorgione, mais une reproduction médiocre.

Une autre toile qui porte le nom de Reni nous semble bien postérieure à la manière du Guide. Elle offre, du reste, toutes les qualités brillantes du dix-huitième siècle, et dénote une grande

liberté d'exécution. Ce tableau représente *Saint Janvier* vu à mi-corps en costume d'évêque, et tenant sur un livre les deux fioles remplies de son sang. (Allusion au fameux miracle.)

En rapprochant cette toile d'une belle esquisse de Solimène placée dans la même salle : *Christophe Colomb recevant les bulles du pape qui donnent au roi d'Espagne la possession du Nouveau Monde,* il est facile de se rendre compte qu'elles sont bien toutes deux de la même main.

Du reste, le tableau de *Saint Janvier* a été gravé par J. Aubert, comme étant de Solimène. Ce peintre, on le sait, fut le précurseur de Boucher, Vanloo, Natoire, et autres peintres du règne de Louis XV.

Une *Tête de jeune homme* vue de trois quarts, désignée comme étant du Guerchin, ne présente aucun des caractères d'une œuvre originale. Il est facile de s'en apercevoir en voyant le tableau de la *Visitation* du même peintre exposé justement en face de cette étude, et dont le mérite et l'authenticité sont tout à fait incontestables. Ce dernier tableau provient de Modène. Peint en 1632, pour la chapelle de Reggio, il faisait partie de l'envoi du Louvre en 1803.

Dans un *Portrait d'homme* attribué au Titien, nous ne retrouvons guère les blondes colorations de ce maître; l'aspect en est triste et froid. Il est vrai que cette toile a beaucoup souffert d'un nettoyage maladroit.

Le *Christ mort* qui porte le nom de Feti a subi également une restauration presque complète, qui rend aujourd'hui toute attribution impossible. Le corps du Christ est soutenu par un ange. La figure de cet envoyé céleste a seulement conservé quelque caractère d'originalité; tout le reste est d'un modelé lourd et rond, qui laisse voir de grandes imperfections dans le dessin. — Ce tableau provient du deuxième monastère de la Visitation de Rouen.

Une œuvre fort remarquable de la peinture espagnole nous dédommage un peu de ces attributions hasardées. Il s'agit d'un *Portrait d'homme* qui jusqu'ici a été donné à Ribera, mais que nous espérons bien voir restituer à Velazquez. Le personnage vu à mi-corps est debout; il est vêtu d'un costume noir sur lequel se détache une collerette blanche vigoureusement empâtée. — Un manteau marron glissant sur ses épaules est soutenu par son bras droit; de la main gauche il désigne une mappemonde, près de laquelle sont

deux livres. On a voulu voir dans cette toile le portrait de Galilée, ou Christophe Colomb indiquant le nouveau monde qu'il vient de découvrir; nous ne nous chargerons pas de résoudre cette question; qu'il nous suffise seulement de constater que cette œuvre est bien de Velazquez. — Ce grand peintre est là tout entier dans l'expression de cet homme qui sourit en montrant le globe terrestre. Nous retrouvons le même rictus qui anime la figure de ce buveur s'apprêtant à vider sa coupe remplie de vin, dans le tableau de *los Borrachos* du Musée de Madrid. La figure, les mains et la collerette sont traités comme sur le portrait du nain, représenté assis, que l'on voit dans la galerie d'Isabelle. Les vêtements offrent également les mêmes colorations et la même facture que ceux de l'Ésope. Tout en un mot rappelle la touche ferme, juste et grasse de l'artiste qui a peint *las Meninas*. Impossible de saisir la nature par son côté le plus spirituel et le plus vrai à la fois. Deux voyages successifs au Musée de Madrid nous ont confirmé dans cette opinion que ce *Portrait d'homme* du Musée de Rouen était une œuvre incontestable de Velazquez.

L'intimité du peintre espagnol avec Rubens nous conduit à parler de ce dernier. Sans contester le mérite du tableau du Musée de Rouen, l'*Adoration des bergers*, qui porte son nom, nous déplorons que des retouches maladroites en aient alourdi l'ensemble.

Aussi retrouvons-nous assez difficilement dans les figures ce faire souple et brillant du maître d'Anvers, de même que ces tons bleuis d'outremer dans les demi-teintes, et cette transparence des ombres si habilement noyées avec le fond. La couleur générale est plus sourde et moins ambrée. Tel est le danger de ces restaurations malheureuses, qui ne devraient jamais être entreprises pour les tableaux des Musées, que sur l'avis d'une Commission spéciale instituée à cet effet, et appelée à décider de l'opportunité de ce travail.

Le tableau de l'*Adoration des bergers* provient d'une église de Belgique, et fut donné en 1803 par le Louvre, sous la désignation de Van Thulden. Il eût été possible d'admettre cette dernière dénomination; on sait, du reste, que ce peintre aida son maître, lorsqu'il peignit les Allégories de la vie de Henri IV; mais un dessin d'après Rubens, conservé au Louvre, offre un sujet à peu près analogue, quoique présentant toutefois quelques variantes.

Ce dessin a été gravé par Vosterman comme étant de Rubens [1], ce qui expliquerait jusqu'à un certain point l'attribution donnée au tableau que nous croyons plutôt d'un de ses élèves.

Il existe en effet une gravure reproduisant exactement le même sujet, qui a été exécutée d'après un tableau de Jordaens.

Le nom de cet élève du peintre d'Anvers est inscrit également au bas d'une toile : *Jésus chez Marthe et Marie.* L'artiste a habillé ses personnages dans le goût du dix-septième siècle et déployé une mise en scène peu en rapport avec la simplicité du sujet. Une certaine lourdeur de touche et des défauts assez sensibles dans le modelé nous font supposer que cette peinture n'est pas une œuvre originale.

Une toile du Musée attribuée à Van Thulden, l'*Adoration des mages,* est la reproduction exacte d'un tableau que nous avons vu au Musée d'Anvers, où il est catalogué sous le nom de Van Mol, et dont l'authenticité est indiscutable. Il provient de l'autel des tailleurs de la cathédrale d'Anvers.

Le *Christ devant Pilate,* désigné comme étant de Gérard Honthorst, nous paraît également être la copie d'un tableau qui se trouve aujourd'hui à Londres, chez la duchesse de Sutherland. Ce tableau avait été peint à Rome pour le prince Giustiniani. Il est difficile de rencontrer une mise en scène plus saisissante et mieux comprise comme entente du clair-obscur. — Toute la lumière venant seulement d'un flambeau placé devant Pilate, se trouve concentrée entre sa figure et celle du Christ, qui offre une expression de résignation sublime.

Le *Saint Sébastien mort, entouré des saintes femmes,* porte la même désignation d'auteur; ce n'est malheureusement pas une œuvre plus originale. La couleur en est terne et blafarde, et les figures, éclairées seulement par la lueur d'une lanterne, manquent de cet éclat qu'on est habitué à rencontrer dans les scènes de nuit, qui valurent au peintre le nom de Gherardo della Notte.

Il suffit d'étudier attentivement le magnifique tableau de Philippe de Champagne, l'*Adoration des bergers,* dans la chapelle absidale de la cathédrale de Rouen, pour acquérir la certitude que le *Concert des anges* ne rappelle en quoi que ce soit le talent sobre

[1] Catalogue du Louvre, édition de 1878, n° 577.

et distingué de ce maître. Le tableau du Musée, par ses tonalités très-claires et l'exécution des figures, nous semble devoir se rapprocher plutôt de l'école de Simon Vouet. Il est, du reste, regrettable que des restaurations maladroites dans les vêtements des personnages en aient détruit l'harmonie générale.

Nous réclamerons également comme étant de l'École française une jolie toile désignée sous le nom de Dietrich. Elle représente une *Jeune Femme assise vue à mi-corps*, ayant la tête abritée par un chapeau de paille à larges bords, qui forme sur ses yeux une ombre portée d'une finesse de ton remarquable. Sa robe est ouverte sur sa poitrine, et laisse voir une carnation charmante. La jeune femme tient des pigeons dans une main, et deux poulets sont posés sur une table près d'elle. Cette peinture est d'Antoine Pesne, neveu du graveur rouennais Jean Pesne [1]; elle est d'une grande fraîcheur de coloris et dénote une exécution habile. Le Musée de Dresde possède une répétition de ce tableau, dont la gravure faite par Rasp porte le nom du peintre.

Cette charmante toile de l'École française du dix-huitième siècle nous conduit à parler d'une autre, désignée comme étant de Chardin. Au centre du tableau, se dresse un quartier de potiron qu'entourent une corbeille d'osier remplie de champignons, des légumes, et un morceau de fromage de Brie posé sur de la paille. Tout cela est peint avec une délicatesse de brosse que le peintre de la galerie La Caze n'aurait pas désavouée; malheureusement les arrière-plans ne répondent pas au reste; ce n'est plus cette indécision vaporeuse, ni ce fond charmant qui, dans les tableaux de Chardin, participe toujours des objets environnants, et les enveloppe de toutes parts. Nous relevons çà et là quelques sécheresses qui ne sont pas dans le faire du peintre. Il serait plus vraisemblable que ce tableau fût de Roland de la Porte, comme le pense également M. Philippe Rousseau, si expert en pareille matière. Le Musée de Rouen posséderait ainsi une des meilleures œuvres de ce maître.

Constatons en terminant que les deux *Bacchanales* qui portent le nom de Stella sont des copies de deux tableaux du Poussin, et

[1] Antoine Pesne était peintre du roi de Prusse, et portait le titre d'ancien professeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, qui lui avait été décerné en 1748.

que ce *Portrait de Joseph Nicolas de Seraucourt,* docteur en Sorbonne, sur lequel on distingue, il est vrai, la signature de Jouvenet, est une peinture trop pâle d'aspect et d'un modelé trop insuffisant pour être originale. Nous avons dû passer assez rapidement sur les tableaux, et il nous resterait à parler des dessins. Le peu de temps dont nous pouvons disposer ici ne nous le permet pas.

On nous pardonnera d'avoir jugé si sévèrement certains tableaux du Musée de Rouen; nous avons pensé qu'il était de notre devoir de le faire au moment même où il est question de rédiger un nouveau catalogue. Lorsqu'une collection publique possède des œuvres de premier ordre, de Véronèse, du Guerchin, d'Annibal Carrache, de Velazquez, de Gérard David, du Valentin, etc., sans parler d'une quantité d'autres peintres célèbres, parmi lesquels figure Eugène Delacroix, représenté par son plus beau tableau, le *Triomphe de Trajan,* nous ne devons pas hésiter un instant à sacrifier des noms apocryphes placés au bas de quelques peintures, qui déparent tout classement méthodique et sérieux.

Il y a là une question de délicatesse qui s'impose, et la critique n'eût pas manqué, comme elle l'a déjà fait pour quelques tableaux du Musée, de relever ces dénominations hasardées.

Nous avons cru devoir prendre les devants, agissant en cela comme ceux qui préfèrent confesser leurs fautes, que de se les entendre reprocher, et mettant en pratique cette pensée du poëte :

Le vrai seul est aimable.

GASTON LE BRETON,
Correspondant du Comité des Sociétés
des Beaux-Arts des départements.

VII

LES MUSÉES, L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN ET L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART

DANS LE DÉPARTEMENT DU TARN.

« MESSIEURS,

« La Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn m'a chargé de vous exposer la situation actuelle de ce département, en ce qui concerne les Musées, l'enseignement du dessin et l'Inventaire des richesses d'art. J'ai eu l'honneur, dans une de nos précédentes réunions, de vous présenter la longue liste des artistes et des amis des arts qu'a produits, dans les siècles antérieurs, notre petit pays d'Albigeois, malgré les désastres que lui ont fait subir les guerres religieuses et politiques. Des faits que j'ai à porter à votre connaissance il résultera, je l'espère, dans vos esprits, cette conviction qu'on y est resté fidèle à l'amour de l'art.

« Sous la première République, l'administration départementale avait créé un Musée pour assurer la conservation des tableaux et objets précieux provenant des établissements religieux supprimés; mais sous le gouvernement impérial, ce Musée fut abandonné pour n'être reconstitué que sous la nouvelle République. Que de choses, qui sont aujourd'hui l'honneur des cabinets d'amateurs, nous avons perdues dans cet intervalle d'un demi-siècle!

« C'est une Exposition artistique ouverte à Albi en 1863, à l'occasion de la réunion du Congrès archéologique dans cette ville, qui a rendu évidente la nécessité de reconstituer un Musée au chef-lieu du département. Il y a quelques années, les Expositions, qui sont un des plus puissants moyens de développer le goût des Arts en province, étaient l'apanage de la capitale; aujourd'hui, elles se multiplient; les grandes villes ont donné l'exemple, les villes secondaires l'ont suivi; il n'y a pas de grandes réunions sans Expositions des Beaux-Arts, et elles ont pris une importance telle que

des artistes en renom ne dédaignent pas d'y envoyer leurs œuvres. Sous ce rapport, la province est émancipée.

« On vit figurer, dans cette première exposition d'Albi, un Le Sueur, un portrait de Rigaud, un Titien, une *Sainte Famille* attribuée à Raphaël, un Philippe de Champagne, un Canaletto, un pastel de Latour, deux dessins de Callot, un dessin de notre compatriote Lafage, un Lancret, un Teniers, etc., etc. On y admit cent soixante tableaux anciens appartenant à toutes les écoles. Au livret figuraient, pour l'école française, les noms de Joseph Vernet, Jean-Baptiste Vanloo, Latour, Bourguignon, Mignard, Michalon, Charlet; pour l'école hollandaise, Ruysdaël, de Cuyp, Pierre de Hooghe, Van den Welde, Moucheron; pour l'école italienne, Benedetto Castiglione, Angelica Kaufmann, Canaletto; pour l'école espagnole, Murillo et Herrera, ce dernier pour un *Saint Jérôme* repoussant de réalisme. L'école allemande n'y était représentée que par trois tableaux sur bois remontant aux premiers temps de la peinture. Les artistes vivants, au nombre de soixante-quatre, avaient exposé deux cent sept de leurs œuvres, et la Commission leur a attribué vingt-cinq médailles. Je citerai parmi les médaillés nés dans le département les peintres Jalabert, Duston, Escot et Valette; le sculpteur Cambos, qui a obtenu la médaille d'or pour sa *Cigale;* enfin le patriarche des artistes du pays, le dessinateur Sudre, l'élève de David et l'ami de Ingres, avait envoyé à cette exposition, malgré ses quatre-vingts ans, de magnifiques épreuves de ses plus belles lithographies. A côté des tableaux, on trouvait un spécimen des œuvres des meilleurs graveurs. J'avais été chargé de faire le rapport sur l'Exposition de 1866; je le terminai en demandant, au nom de la Commission, la création d'un Musée. Cette proposition fut accueillie favorablement; mais comme dans les villes de second et de troisième ordre les moyens d'exécution font souvent défaut aux meilleurs projets, il fallut encore attendre dix ans l'ouverture de ce Musée. C'est surtout à ces villes, dont les ressources sont très-restreintes, plutôt qu'aux populeuses et riches cités, que le Gouvernement doit venir en aide, s'il veut sérieusement, comme il le paraît, populariser le goût des arts.

« L'année dernière, la ville de Castres, qui a aussi un Musée de récente création, a suivi l'exemple du chef-lieu et ouvert une exposition qui a parfaitement réussi, et la plupart des artistes nés

dans le département s'y sont donné rendez-vous, entre autres MM. Loubat, de Gaillac; le portraitiste Batut, dont la réputation est faite à Paris; Picarel, d'Albi; de Paleville, de Sorèze; C. Valette, de Castres; Caussat, de Sorèze; Salvaire, de Castres; Jules Valette; l'éminent statuaire Cambos, et Ressiguier, pensionnaire de la ville. Et je ne dois pas négliger de dire, car c'est encore un signe du temps, que le Conseil général du département et les Conseils municipaux des principales villes accordent des subsides aux jeunes gens qui font preuve de dispositions, pour leur permettre d'aller étudier dans les grandes écoles.

« Dans le genre historique, je citerai parmi les exposants de Castres : MM. Doze, Briguiboul, Golse, professeur à l'École des Beaux-Arts à Toulouse, mort récemment; Alchimowiez, Roze, de Marseille; Gilbert et Brispot, de Paris; Apvril, de Grenoble; Roumens, Picarel, Van Pary, et mademoiselle Petiet. Les portraits étaient en petit nombre, car cette branche de l'art se ressent de la concurrence de la photographie. Presque tous les exposants en ce genre sont originaires du Tarn : ce sont MM. Batut, Loubat, de Paleville, Picarel et de Lacger, professeur à l'École de Toulouse. Madame de Lacger avait elle-même exposé un pastel. Le paysage avait beaucoup plus d'exposants, et plusieurs œuvres étaient réellement remarquables. En ce genre, l'école française est sans rivale. Je citerai en première ligne une admirable étude de Troyon : des *Taureaux au pâturage*. Viennent ensuite MM. Appian, Gorse, Dufaux, Chauvin-de-Léon, Falières, Rapalier, Domeron, Douzil, Valette, Keymeulen, de Bruxelles, etc., etc. Plusieurs de ces artistes ont été médaillés soit à Paris, soit en province ou à l'étranger. Il y avait d'excellentes toiles parmi les œuvres des peintres de nature morte et parmi les œuvres des aquarellistes. Un marchand de Paris avait envoyé dix-huit aquarelles de Pils. La peinture sur porcelaine était aussi représentée. Les dessins étaient en petit nombre; mais parmi les fusains on remarquait des œuvres de MM. Allongé et Appian; toutefois, M. C. Valette, l'éminent professeur de dessin de Castres, n'a pas hésité à soutenir le parallèle, et ses œuvres n'ont pas été trouvées inférieures à celles des deux spécialistes en renom. Le statuaire Cambos avait envoyé des réductions de ses principales œuvres : *la Cigale, la Femme adultère, la Fourmi, la Paix* et *le Christ enseignant*. M. Ressiguier, le pensionnaire castrais, avait

fait un envoi qui donne de son talent les meilleures espérances.

Les Musées, les expositions sont des livres ouverts à tous ; mais il faut savoir y lire, et c'est pour populariser cette science, pour développer le sens artistique, que nous possédons tous à un degré plus ou moins élevé, que l'enseignement du dessin est indispensable. Sans doute, on enseigne le dessin dans quelques-unes de nos écoles, dans celles des villes principalement; mais il faut généraliser cet enseignement, et surtout en chasser la routine; il faut choisir des professeurs capables et mettre à leur disposition d'excellents modèles. Pour cela, le concours du Gouvernement est nécessaire. Il ne peut pas envoyer dans tous les départements des œuvres originales; mais il faut qu'il encourage la bonne volonté des villes dont les ressources sont bornées, en mettant à leur disposition, à très-bas prix, si ce n'est gratuitement, de bons modèles : gravures, plâtres, copies et tableaux de maîtres, etc., etc. Il faut encore qu'il désigne les professeurs au choix des administrations locales, et qu'il fasse surveiller la direction donnée aux écoles. L'industrie n'est pas moins intéressée que l'art à ce qu'une prompte réforme soit opérée dans ce sens.

« J'ai le regret de dire que la routine trône encore dans les écoles du département du Tarn, même dans les grands établissements universitaires. J'en excepte cependant la ville de Castres, où un excellent professeur a su maintenir les bons principes. En 1876, l'administration castraise, persuadée que le dessin doit être une des branches les plus importantes de l'enseignement dans toute bonne école, puisque nos progrès dans les arts et dans l'industrie en dépendent, nomma une commission pour rédiger un programme. Cette commission établit trois divisions dans l'enseignement du dessin : la première, comprenant les notions préliminaires et générales, ayant pour but de développer le goût, le sentiment de la vision, et de permettre au maître de juger des aptitudes de l'élève; la seconde est appliquée au dessin linéaire et au dessin d'imitation, tous deux obligatoires, mais dirigés suivant la carrière à laquelle l'élève est destiné; enfin, la troisième comprend l'ornement et l'étude de la figure d'après la ronde bosse. La durée des études dans chaque division est d'une année, et pour assurer l'exécution de ce programme, l'administration a institué un comité de trois membres. Sans doute, la ville d'Albi voudra suivre l'exemple

de Castres, et déjà elle a chargé d'un cours de dessin, dans son école primaire supérieure, un ancien élève de l'école des Beaux-Arts de Toulouse.

« Il me reste à vous parler de l'Inventaire des richesses d'art du département. Le préfet avait confié ce travail à une commission dont il était le président, et à des sous-commissions d'arrondissement qui devaient transmettre le résultat de leurs études à la commission centrale chargée de donner à l'Inventaire l'unité sans laquelle il serait imparfait. Dans une première réunion, les membres de ces diverses commissions se sont distribué le travail; mais ils n'ont rien produit, et lorsque, sur l'invitation du préfet, ils ont été de nouveau convoqués, ils n'ont pu s'entendre; des rivalités de clocher s'en mêlant, plusieurs prétendirent agir isolément et correspondre avec le Ministre des Beaux-Arts. La commission se trouvant ainsi dissoute de fait, M. le préfet a bien voulu me charger de rédiger l'Inventaire, avec le concours de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres.

« Une circulaire a été tout de suite adressée à tous les maires, pour leur demander si leurs communes renferment des objets d'art de quelque valeur. On n'attendait pas de bien grands résultats de cette circulaire; et en effet, il n'y a guère que les chefs-lieux d'arrondissement qui possèdent des objets d'art; ceux qui ont pu exister dans les communes rurales, où l'église est le seul établissement public, ont été enlevés par des brocanteurs, détériorés, perdus pour l'art par de prétendues restaurations, ou mis au rebut pour faire place à des objets du plus mauvais goût. Je n'ai jamais bien compris pourquoi l'État donnait des tableaux à ces églises, où ils ne sont l'objet d'aucun soin. Je me trompe. Qu'un peintre-vitrier signale en passant un besoin de nettoyage ou de restauration, on lui confie le tableau, et il se charge de l'œuvre de destruction. Et ce danger est quelquefois à craindre dans les villes mêmes, car les bons restaurateurs de tableaux sont très-rares. Sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, les Musées de province ont besoin d'une réglementation qui leur manque et dont le Gouvernement a déjà sans doute compris la nécessité.

« Voici les principaux renseignements déjà recueillis pour la rédaction de notre Inventaire.

« *Arrondissement d'Albi.* Vous n'attendez pas de moi que je fasse

ici la description des œuvres d'art que renferme le Musée. Je suis obligé d'abréger, et pour les objets disséminés dans l'arrondissement, je dois même me contenter d'en signaler simplement l'existence.

« *Albi*. Les archives de cette ville possèdent un cartulaire contenant les portraits des consuls ou leurs armoiries, depuis le seizième siècle. Plusieurs de ces miniatures sont remarquables, notamment les portraits dus au pinceau d'un peintre flamand, nommé Bourguignon, qui résida pendant quelque temps à Albi. Dans un manuscrit de la bibliothèque publique se trouvent deux belles miniatures du quinzième siècle, école italienne, représentant des personnages historiques. Sur le Jardin national est la statue de Lapérouse, en bronze, par Raggi. Il y a à Albi quatre églises paroissiales : Sainte-Cécile, cathédrale; Saint-Salvi, la Madeleine et Saint-Joseph; mais cette dernière, qui n'est pas terminée, ne renferme aucun objet d'art. La Madeleine a des peintures murales dues au pinceau de M. Engalières, de Toulouse. Saint-Salvi possède sept grands tableaux qui décoraient le chœur. Ils représentent la légende du patron de l'église, originaire d'Albi et ancien évêque de cette ville. Ces tableaux ne sont pas sans valeur; mais lors d'une récente restauration de l'édifice, ils ont été détachés de la muraille, et ils sont maintenant déposés dans la sacristie; l'un est surtout précieux par une vue de l'ancien Albi; sur un autre sont les portraits des consuls en charge lors de l'exécution de ces peintures. Il y a également à Saint-Salvi quelques belles statues, aujourd'hui sans destination, mais qu'on se propose de replacer. La cathédrale de Sainte-Cécile est à elle seule un véritable Musée de peinture et de sculpture. Elle est entièrement construite en briques. Cette construction, commencée à la fin du treizième siècle, n'a été terminée, quant au gros œuvre, qu'au commencement du quinzième. L'ornementation date de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième. Toutefois ce bel édifice était resté inachevé, et de grands travaux, qui ont coûté plus d'un million, y ont été exécutés depuis quarante ans. La description de cette splendide cathédrale, avec sa porte Dominique de Florence, son baldaquin, son jubé et son chœur, chefs-d'œuvre de sculpture, avec ses admirables peintures et ses statues, représentant l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, exigera une longue description. Il n'y a que deux tableaux remarquables dans la cathédrale d'Albi :

une *Sainte Cène,* sur bois, et une *Sainte Cécile,* d'après le Dominiquin. Ce dernier a été donné à l'archevêque par le roi Louis XV. Dans la chapelle Sainte-Croix, est une suite de peintures murales représentant les faits relatifs à l'invention de la Croix. On y a aussi représenté l'évêque Joffroy et ses deux frères en adoration. Les peintures murales de Sainte-Cécile sont des premières années du seizième siècle et d'artistes italiens inconnus.

« Le palais archiépiscopal renferme aussi quelques belles peintures murales par Couplet et Rousselet. On y remarque encore quelques portraits d'évêques, entre autres celui d'Hyacinthe Serroni par Rigaud.

« *Ambialet.* Dans l'église Notre-Dame, un encensoir en cuivre, style du douzième siècle. — *Bellegarde,* église Saint-Benoît : belle statue de la *Vierge,* quinzième siècle. — *Cambon,* église Saint-Pierre : deux petits tableaux sur bois, l'*Adoration des mages* et l'*Adoration des bergers,* école italienne. — *Castelnau de Lévis.* Église Saint-Barthélemy : une croix processionnelle en cuivre émaillé, treizième siècle ; reliquaire en émail, quinzième siècle. — *Curvalle.* A Saint-Martin de Négremont : beau tabernacle, provenant de Saint-Salvi d'Albi. — *Labastide-Denat.* Église Sainte-Catherine : splendide croix processionnelle que l'État voulait acheter ; bel encensoir en cuivre argenté. — *Labastide-Gabausse.* Dans l'église Notre-Dame : l'*Apparition de Jésus à sainte Thérèse,* beau tableau de l'école espagnole. — *Lescure.* Église Saint-Michel, charmant spécimen de l'architecture romané. Le portail est de toute beauté. — *Monestiés.* Dans la chapelle Saint-Jacques, groupe représentant l'*Ensevelissement du Christ.* Les statues sont de pierre, plus grandes que nature et peintes. Ce beau groupe, exécuté au quinzième siècle pour le château de Combefa appartenant à l'évêque Louis d'Amboise, a été transféré à Monestiés lors de la démolition de ce château au dix-huitième siècle. — *Montirat.* Église Saint-Martin, un beau retable avec plusieurs statues, entre autres celles de Constantin et d'Hélène. — *Sainte-Gemme.* Église Saint-Cirice : maître-autel avec un beau retable, provenant du couvent des Carmes d'Albi. — *Saint-Juéry.* Église Saint-Georges : reliquaire en argent du quinzième siècle, et retable provenant de l'ancienne église Sainte-Martianne d'Albi. — *Virac.* Belle statue du *Christ* de grandeur naturelle, dans l'église Saint-Victor.

« *Arrondissement de Castres*. Pour être bref, je ferai à l'égard du Musée du chef-lieu de cet arrondissement la même réserve que pour celui d'Albi.

« *Castres*. Les églises de cette ville sont relativement modernes, et leur architecture n'offre rien de remarquable. L'ancienne cathédrale Saint-Benoît possède plusieurs beaux tableaux : un *Saint Jean* attribué au Poussin; le *Concert des anges,* attribué à Le Sueur; un *Saint Bruno,* copie d'un tableau peint par Le Sueur pour le couvent des Chartreux de Paris; neuf toiles de Jean-Pierre Rivals, de Toulouse, et provenant de la Chartreuse de Saïx, savoir : *Melchisédech bénissant Abraham,* d'après Raphaël, ainsi que le *Buisson ardent; Oza frappé de mort pour avoir porté la main sur l'arche;* la *Multiplication des pains;* le *Triomphe de la religion,* immense page, œuvre capitale de l'artiste; la *Manne;* la *Conversion du duc de Guyenne par saint Bernard;* la *Sainte Cène,* et *Élie au désert.* On remarque encore dans l'église Saint-Benoît : un tableau, *Totila visitant saint Benoît,* que le Toulousain Cammas a peint pendant qu'il était en prison à Castres; la *Sainte Trinité,* par Despax; le *Rosaire, Jésus et Nicodème,* par Jean Valette de Toulouse; enfin, d'auteurs inconnus : une *Sainte Cène,* d'après Rubens, et deux sujets tirés de l'Apocalypse. Je citerai encore le tableau du retable, attribué à Antoine Coypel et représentant *la Résurrection.* Dans l'église de la Platé, se voient plusieurs beaux marbres sculptés par les Baraton, père et fils (dix-huitième siècle); ce sont : l'*Assomption,* au maître-autel; deux *Anges adorateurs,* aux angles du baldaquin, et le *Baptême de Jésus,* dans la chapelle des Fonts. On y trouve encore deux tableaux de Despax, l'*Annonciation* et la *Visitation;* enfin, les impostes et les panneaux ont été peints par Rousseau. L'église Saint-Jacques de Villegoudou possède un *Saint Bruno* de Le Sueur. Dans les deux maisons hospitalières se trouvent des peintures de Pauthe, peintre décorateur originaire de Castres. — *Boissezon.* Église Saint-Jean : une *Descente de croix,* tableau dont on a offert six mille francs à la commune. — *Burlats.* Dans l'église paroissiale, une *Descente de croix,* d'après Jouvenet; restes de l'ancienne église collégiale Saint-Pierre, classés comme monument historique douzième siècle). — *Carbes.* Église Saint-Martin : un beau *Christ* en ivoire, d'une seule pièce, et un tableau, les *Stigmates de saint François,* le tout provenant de la Chartreuse de Saix. — *Escoussens.*

Bas-relief remarquable dans l'église. — *Lautrec*. Dans l'église paroissiale : un tableau, daté de 1610, le *Crucifiement*, provenant de la collégiale de Burlats, dont les chanoines s'étaient réfugiés à Lautrec ; le *Martyre de saint Pierre et de saint Paul*, par Gaucin (1777) ; le *Baptême de Jésus*, groupe de marbre blanc, et un beau lutrin supporté par des griffons et des aigles. — *Murat*. Dans l'église Saint-Étienne : beau tabernacle en bronze, provenant de Cassan (Hérault). — *Saint-Amans-Soult*. Deux *Adorateurs* en marbre d'Italie, dans l'église paroissiale. — *Sorèze*. L'église possède une *Vierge au Lys*, tableau peint par Rivals. — *Venès*. Beau tabernacle du seizième siècle, plaqué de marbre vert antique. — *Vielmur*. Maître-autel en marbre blanc très-remarquable.

« *Arrondissement de Gaillac*. Au chef-lieu, dans l'église Saint-Michel, un *Saint Sébastien* détaché de la croix par les saintes femmes, tableau de Devéria, et la *Judith*, qui a fait partie de l'Exposition de 1835 ; dans l'église Saint-Pierre, un tableau, la *Charité*, et une cloche du quinzième siècle, avec inscriptions et ornements, que M. de Caumont a signalée comme une des plus anciennes de France, et qui provient de l'abbaye de Candeil. Sur la place Dom Vaissète, statue de bronze du général d'Hautpoul, par Jaley. — *Brens*. Retable en bois sculpté, représentant la *Flagellation* et le *Portement de la croix*. — *Cahuzac-sur-Vère*. Un *Christ* et une *Immaculée Conception*, provenant de l'ancien prieuré de Vieux.— *Campagnac*. Le retable de l'église Saint-Eusèbe est formé de trois panneaux représentant la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines* et le *Christ en croix*. — *Castelnau de Montmiral*. Dans la sacristie de Notre-Dame, magnifique croix byzantine en argent doré, donnée à cette église par le comte Charles d'Armagnac, qui la tenait, dit-on, d'un empereur d'Orient. Cette croix est ornée d'un grand nombre de pierres précieuses, d'intailles et de camées antiques ; malheureusement, plusieurs camées en ont été enlevés, ainsi que des pierres précieuses que l'on a remplacées par des verres de couleur. Hauteur, 0^{m},97 ; longueur du bras, 0^{m},58 ; largeur, 0^{m},07 ; épaisseur, 0^{m},035 ; poids, 5 kilogrammes ; l'intérieur est en bois. — *Cestayrols*. Église Notre-Dame de Roumanou, du style roman le plus pur. — *Cordes*. Maison dite du Grand-Veneur, achetée par la commune pour y installer l'Hôtel de ville. Il y a une suite de maisons semblables construites au treizième siècle par les officiers du comte de Toulouse

Raymond VII et appartenant à des particuliers. — *Fayssac.* Dans l'église Saint-Étienne, *Christ en croix,* par Maugey, d'après Velazquez. — *Labessière-Candeil.* Dans l'église Sainte-Anne, deux tableaux, *Saint Bernard* et *Saint Jean-Baptiste;* reliquaire en cuivre émaillé; lustre et croix en cristal de roche, le tout provenant de l'abbaye de Candeil. — *Lisle.* Église Notre-Dame : *Saint Roch,* tableau d'Ambroise Fredeau; deux *Anges adorateurs,* en marbre blanc; à la coupole du chœur, *Concert des anges à la Vierge,* belle fresque découverte en 1863 sous le badigeon. Dans l'église Saint-Étienne de Vionan, paroisse de Lafage, quelques restes de peintures de cet artiste; à Saint-Salvi de Coutens, un *Christ en croix,* par Villemsens. — *Milhars.* Dans l'église, un lustre en bronze, avec sujets représentant la Vierge et le martyre de saint Sébastien.—*Rabastens.* Église Notre-Dame du Bourg : portail roman avec chapiteaux historiés; beaux vitraux; belles peintures murales, retrouvées sous le badigeon en 1860 et restaurées par M. Joseph Engalières. Dans l'église Saint-Pierre, pierre tombale du quatorzième siècle, représentant, au trait, le chevalier Pierre de Cun. — *Salvagnac.* Église Saint-Pierre de Messenac : croix processionnelle en argent, du quinzième siècle, avec médaillons, d'un côté le Christ, de l'autre saint Pierre; têtes admirablement ciselées. — *Tonnac.* Tableaux de Benazet de Toulouse : *Saint Géraud,* patron de la paroisse; *Saint Pierre;* une *Descente de croix.* — *Vieux.* Église Saint-Eugène : la base du clocher est voûtée en arête et recouverte de peintures bizarres qui datent du commencement du seizième siècle; on y remarque de saints personnages sur des animaux fantastiques, à côté de sujets tirés de la vie de Jésus.

« *Arrondissement de Lavaur.* L'église Saint-Alain, au chef-lieu de cet arrondissement, sera l'objet d'une description particulière. Dans une des chapelles sont trois panneaux de bois de chêne, recouverts de belles peintures du quinzième siècle (École italienne) représentant *Jésus devant Pilate,* la *Flagellation, Jésus marchant au Calvaire,* la *Descente de croix* et le *Christ au tombeau.* Ils avaient été cédés pour quatre cents francs à un brocanteur, et déjà ils étaient sortis de l'église, lorsqu'un ami des arts signala cet acte de vandalisme au préfet, qui fit casser le marché. Dans l'ancienne salle capitulaire, peintures murales du commencement du dix-huitième siècle, qui n'ont d'autre intérêt que de représenter les princi-

paux événements de l'histoire locale au moyen âge, depuis la ruine de la ville par Simon de Montfort, et la chronologie héraldique des évêques. Sur le Jardin public, statue de Las-Cases, bronze, par Bonnassieux. — *Ambres*. Croix pastorale, en cuivre ciselé, très-ancienne et provenant du Château. — *Blan*. Dans la chapelle des Fonts, groupe en marbre blanc, représentant le *Baptême de Jésus*. — *Giroussens*. Église Saint-Sauveur : beau retable en bois sculpté avec figures. — *Lacougotte*. Église Saint-Salvi : *Jésus au jardin des Oliviers*, par Véron. — *Marzens*. Une belle *Pieta* du dix-septième siècle, dans l'église Saint-Sauveur. — *Saint-Sulpice*. Superbe tabernacle avec panneaux en ivoire finement sculptés et représentant diverses scènes de la vie de Jésus.

« Voilà, Messieurs, le résultat de nos recherches jusqu'à ce jour; mais à Paris, où les moyens d'exécution abondent, on ne se doute pas des difficultés qu'on rencontre dans les départements. Les objets à inventorier y sont disséminés; dans les petites villes, et principalement dans les arrondissements ruraux, on trouve rarement des amateurs de bonne volonté; d'ailleurs, la dissémination des objets occasionne des frais de déplacement qui sont souvent un obstacle, et je crois que si l'on invitait les Conseils généraux à ouvrir aux préfets, pour cet objet, un crédit de mille francs au budget de 1881, cette proposition serait bien accueillie. Il s'agit, en effet, de la conservation de richesses qui constituent l'une des gloires de la France, et l'Inventaire auquel on travaille doit assurer cette conservation, surtout si l'Administration des Beaux-Arts institue dans chaque département, comme c'est sans doute son intention, un Comité artistique de surveillance.

« ÉMILE JOLIBOIS,

« de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn. »

VIII

EXPOSITIONS D'ART EN PROVINCE

MAINE ET ANJOU.

« MESSIEURS,

« A une époque où l'Administration des Beaux-Arts cherche par tous les moyens possibles à propager et à encourager le goût des arts et l'enseignement du dessin, nous croyons devoir attirer son attention et sa bienveillance sur les expositions d'art organisées depuis quelques années dans nos départements de l'Ouest.

« Ces expositions sont, croyons-nous avec beaucoup d'autres, un des moyens les plus sûrs, les plus prompts, à donner de l'impulsion aux arts dans la province, d'encourager, de stimuler et d'instruire les artistes et les amateurs, qui, privés de toutes les jouissances intellectuelles, ne peuvent pas toujours se rendre aux expositions, aux concours, aux salons annuels de Paris, connaître, étudier longuement dans les Musées du Louvre et du Luxembourg les chefs-d'œuvre des maîtres anciens et modernes.

« Ceux de vous, Messieurs, qui vivent dans le grand centre intellectuel par excellence, dans ce Paris incomparable où l'artiste trouve à chaque instant, à chaque pas, le moyen de s'instruire et de se perfectionner, ne peuvent comprendre assez le vide complet, l'isolement profond où végètent en province ceux qui ont la vocation de l'artiste ou seulement quelques aptitudes pour l'art.

« Sauf plusieurs grandes villes, qui peuvent à juste titre s'enorgueillir de leurs musées, de leurs écoles et de quelques œuvres éparses dans les monuments, l'artiste en province n'a souvent pour se tenir au courant du progrès de l'art et de ses productions que les revues et les journaux illustrés ou les photographies répandues dans le commerce! Aussi jugez, Messieurs, de l'intérêt que lui offrent les expositions qui lui permettent d'étudier, de comparer, d'apprécier les œuvres d'artistes connus à Paris.

« Là, pendant la durée de ces expositions, nous avons vu étudier de longues heures, professeurs et élèves, qui, la veille encore, ne

connaissaient même pas le nom des artistes les plus justement goûtés de notre époque.

« Malheureusement, ces expositions n'ont lieu qu'à de très-longs intervalles, à l'époque des concours régionaux. Alors, comme accessoires de la cavalcade et des feux d'artifice obligatoires, on organise une exposition d'art et une exposition rétrospective.

« A Angers, depuis 1864 jusqu'en 1877, pas une exposition.

« Au Mans, où l'on organise en ce moment (toujours grâce au concours régional) une très-importante exposition d'art ancien et moderne, depuis 1854, il n'y avait pas eu d'exposition.

« De même, à Laval, depuis 1857 jusqu'en 1874.

« Au commencement de 1874, sous l'initiative de M. Jules d'Evry, alors conservateur du Musée de Laval, entouré de quelques artistes, amateurs et collectionneurs, dont j'avais l'honneur de faire partie, une commission eut l'heureuse idée de fonder une société d'Amis des Arts.

« Cette idée, grâce au dévouement et à l'activité de ses principaux membres, réussit au delà de toute espérance. Des statuts, rédigés avec soin, réglèrent la société, qui compta bientôt 90 membres fondateurs et 270 membres associés. Les sommes versées par les membres de la Société donnaient droit à des billets de loterie; celle-ci fut composée de tableaux, dessins, aquarelles achetés à l'Exposition avec le produit des souscriptions et des entrées.

« Avec quel empressement, quelle curiosité, nous avons vu alors la foule se presser dans le local mis à la disposition de la Société par la municipalité! Les journaux du département publièrent des séries d'articles et de comptes rendus de l'Exposition, et des acquisitions assez nombreuses prouvèrent une fois de plus que pour s'intéresser aux Beaux-Arts, il n'était pas besoin de les pratiquer.

« Cette première exposition de la Société comptait plus de sept cents numéros; la plus grande partie des œuvres envoyées de Paris provenait, comme presque toujours, il est vrai, des magasins des marchands de tableaux, et un certain nombre d'œuvres exposées étaient d'une réelle médiocrité; un jury d'admission plus sévère eût été utile. Que d'œuvres d'amateurs des deux sexes, peignant, suivant la phrase consacrée, « pour charmer leurs loisirs », trouvèrent grâce devant leurs amis membres du jury! La question des récompenses vint

ensuite prouver les difficultés que rencontre un jury composé d'amateurs de la localité et son peu d'autorité; comment ne pas accuser de camaraderie et de partialité les amis des exposants? comment ne pas nuire à certains professeurs en les privant de récompenses?

« Une médaille d'honneur, deux médailles d'or, sept médailles d'argent de première classe, dix médailles de deuxième classe, quinze médailles de bronze furent distribuées aux artistes; cette distribution, généralement approuvée par le plus grand nombre, démontra cependant l'équité et les connaissances du jury.

« L'année suivante, le 5 septembre 1875, la Société ouvrit sa seconde exposition, qui ne ferma que le 10 octobre.

« Encouragé par ce début, la Commission, voulant faire la part moins précaire aux artistes parisiens, obtint, sur sa demande appuyée par M. le préfet, de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, trois objets de Sèvres. Ces objets furent offerts en prix aux artistes décorés et médaillés aux salons de Paris, qui ne pouvaient, avec raison, concourir pour les médailles avec les autres exposants.

« Cette année, le succès fut décisif et complet; une exposition rétrospective, dirigée par M. de la Broise, qui en avait dressé le catalogue avec beaucoup d'érudition, fut annexée à l'exposition de peinture.

« L'attrait et le goût toujours croissant pour les *bibelots*, les vieux meubles, les vieilles faïences et les tapisseries, augmentèrent encore le nombre des visiteurs aux galeries de l'Exposition.

« La Commission prit aussi l'initiative de demander aux instituteurs, maître d'école et de pension, des dessins de leurs meilleurs élèves. L'idée était bonne; mais le résultat fut bien médiocre et montra, en général, la mauvaise direction donnée jusqu'à ce jour à l'enseignement du dessin dans les écoles communales et autres.

« En 1876, du 3 septembre au 1er octobre, troisième exposition. La quantité et la qualité des envois, quoique supérieurs aux expositions précédentes, ne surent appeler un plus grand nombre de curieux, et il est juste de constater que cette année-là il y eut parmi les visiteurs un peu de fatigue et de lassitude. Le président et la Commission tout entière ne purent, malgré leurs efforts, ranimer la curiosité et l'intérêt du plus grand nombre, et l'on fut forcé de reconnaître que la ville de Laval n'était pas un centre assez impor-

tant pour avoir, comme certaines grandes villes, une exposition annuelle.

« Il fut donc décidé que la Société des Beaux-Arts n'organiserait pas d'exposition l'année suivante — un concours régional avec exposition des Beaux-Arts devant avoir lieu à Angers, — ni même en 1878, l'Exposition universelle étant appelée à concentrer à Paris tous les visiteurs, et une exposition de province ne pouvant avoir un vif intérêt à cette époque.

« Le 3 mai 1879, après deux années d'interruption, l'Exposition de la société ouvre brillamment ses galeries pour la quatrième fois. Notre président M. J. d'Evry, si sympathique à tous, et dont les relations et les goûts artistiques étaient si précieux à notre Société, ayant donné sa démission, aux regrets de la Commission, pour des motifs que nous n'avons pas à apprécier ici, est remplacé par M. C. de Challais. Des membres de la Société, délégués à Paris, récoltent dans les ateliers un nombre important de bons tableaux; plus de cinquante artistes hors concours à Paris envoient de leurs œuvres, quelques-unes de premier ordre, et l'on constate depuis la première exposition, dans les envois des artistes de la région, de sensibles et réels progrès. Bref, le niveau s'est élevé, et le goût s'est épuré.

« Pour donner plus d'autorité et plus de valeur aux récompenses, M. Jules Lenepveu, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, membre de l'Institut, est désigné pour présider le jury, et daigne, sur nos instances, accepter un pénible déplacement et cette fatigante fonction. M. Léhenaff, inspecteur de l'enseignement du dessin de l'Académie de Rennes, se joint à M. Lenepveu.

« Des prix de Sèvres, obtenus, cette fois encore, du ministère par l'entremise de M. le préfet, des médailles d'or, de vermeil, d'argent et de bronze sont distribués aux lauréats, justement fiers d'avoir été récompensés par M. Lenepveu, ce grand et vaillant artiste!

« Voilà donc, Messieurs, brièvement analysé, le résultat obtenu par la Société des Beaux-Arts de la Mayenne. Quatre expositions d'art et une exposition rétrospective dans l'espace de six années! plus de deux mille quatre cents œuvres exposées! cent médailles distribuées aux artistes, et des tableaux achetés pour le Musée, pour

la loterie, par les collectionneurs et par quelques riches châtelains et industriels, qui comprennent enfin que pour orner leurs luxueuses demeures, l'art du tapissier ne suffit pas!

« Nous croyons donc, par ces expositions, avoir contribué à *ouvrir les esprits* dans notre département, et propagé le goût des arts, cette source inépuisable de jouissances pures, honnêtes et moralisatrices !

« L'année dernière, M. Henry Jouin, Secrétaire du comité des Beaux-Arts, dans son intéressant rapport sur les questions d'art, vous a cité l'exposition d'Angers de 1877, si habilement dirigée par M. Jules Dauban, le zélé et infatigable conservateur du Musée, correspondant de l'Institut, aujourd'hui inspecteur de l'enseignement du dessin. Là encore, nous avons eu l'honneur d'être de la Commission et d'avoir peut-être (grâce à l'expérience acquise aux expositions de Laval) aidé les organisateurs de cette belle et importante exposition. C'est alors que nous avons, ainsi qu'à Laval, constaté l'heureux effet, le relief et l'autorité donnés à cette exposition par le jury choisi parmi les membres de l'Institut, les fonctionnaires de l'administration des Beaux-Arts et les artistes parisiens, MM. Paul Dubois, Lafenestre, Marcille, Busson, etc.

« Mais comment expliquer que cette belle, riche et élégante ville d'Angers, qui fait de grands sacrifices pour son théâtre et son Association musicale, soit restée *treize ans* sans exposition, et n'ait pas encore une société artistique, une Société d'Amis des Arts!

« Voilà notre désir, et tous nos efforts tendront (aidé par notre maître dont le dévouement égale le talent) à fonder une association qui pourrait organiser des expositions sinon annuelles, triennales au moins, alternant avec les expositions de Laval et du Mans; on nous a fait espérer que, dans cette dernière ville, ce projet de société sera réalisé après l'exposition qui se prépare aujourd'hui.

« Les communications, les relations entre ces trois villes sont faciles, et les artistes, les amis des arts, trouveraient dans cette association, comme nous l'avons déjà dit, le moyen de s'instruire et de se faire connaître.

« Voilà donc, Messieurs, un vœu qui se réalisera tôt ou tard, nous n'en doutons pas, et l'Administration des Beaux-Arts, si désireuse de voir l'art se répandre de plus en plus en province, encouragera ces sociétés, non-seulement en accordant, comme elle le fait déjà,

des prix et des médailles, mais aussi en déléguant des artistes, des membres compétents de l'Administration pour la distribution de ces récompenses et la direction à donner dans un même but : *l'éducation et la popularisation des beaux-arts!*

« TANCRÈDE ABRAHAM,

« Conservateur du Musée de Château-Gontier, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. »

IX

NOTE

SUR DIVERSES EXPOSITIONS ORGANISÉES A LAVAL.

« MESSIEURS,

« La Société des Arts réunis de la Mayenne m'a fait l'honneur de me déléguer près de vous, d'abord pour répondre au désir exprimé par M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le remercier de l'intérêt qu'il a bien voulu porter jusqu'ici à notre Société, et le solliciter de bien vouloir nous continuer son bienveillant concours. La Société que je représente a tenu aussi, Messieurs, à se mettre en relation avec les Sociétés des Beaux-Arts des autres départements afin d'établir entre nous tous, entre les artistes des différentes parties de la France, des liens de bonne confraternité. Il est donc tout naturel, Messieurs, que je vous fasse connaître, et le but que nous poursuivons, et ce que nous avons fait jusqu'à ce jour.

« La Société des Arts réunis de la Mayenne s'est fondée à Laval en 1874.

« Depuis longtemps, notre département était privé d'expositions artistiques. La Société de l'Industrie, qui avait été reconnue d'utilité publique par décret impérial du 30 mars 1854, n'admettait les Beaux-Arts que dans de faibles proportions. La ville de Laval,

après avoir été la première à organiser des expositions régionales, ne pouvait rester plus longtemps indifférente devant les questions d'art; elle se devait à elle-même d'encourager les artistes, et de suivre la voie tracée par un ancien professeur de dessin au lycée, qui, dans les dernières années de sa vie, avait eu l'heureuse idée de fonder à Laval une École des Beaux-Arts.

« M. Ferret aimait à s'entretenir avec ses élèves de tous les grands maîtres des quinzième, seizième et dix-septième siècles : Michel-Ange, Raphaël Sanzio, André del Sarte, Velazquez, Rubens, le Poussin et tant d'autres, dont les œuvres seront toujours l'objet de l'admiration des artistes.

« En fondant notre Société, nous n'avons fait que continuer sous une autre forme l'œuvre commencée.

« La Société de l'Industrie comprenait une section des Beaux-Arts. C'est cette section qui, reconstituée en 1874, a pris le nom de Société des Arts réunis. Développer le goût des arts dans le département de la Mayenne, fournir aux artistes locaux et étrangers le moyen de se faire connaître et de vendre leurs ouvrages, tel a été notre but.

« Pour arriver à ce résultat, nous avons dû faire appel à nos concitoyens, engager tous ceux qui à un titre quelconque pouvaient s'intéresser aux arts, à s'inscrire sur nos listes, soit comme membres fondateurs, soit comme simples sociétaires.

« Nos statuts accordent à tout membre de la Société le droit d'entrée aux expositions, pendant toute leur durée, et un nombre de billets de loterie proportionné au montant de la cotisation.

« Les membres du bureau et la Commission nommée en assemblée générale des sociétaires, pour trois années et rééligibles, comprennent dans la ville de Laval : un président, un vice-président, un secrétaire et un trésorier; un vice-président pour Château-Gontier et un pour Mayenne; enfin, douze membres choisis indistinctement parmi les membres de la Société. C'est à cette Commission qu'appartient, sous sa propre responsabilité, et en se conformant aux statuts, d'organiser les expositions annuelles ou périodiques.

« Après chaque exposition a lieu une réunion générale, et le président soumet à la libre discussion de chacun les questions pouvant intéresser la Société.

« C'est au mois de septembre 1874, six mois à peine après sa

fondation, que la Société des Arts réunis de la Mayenne ouvrait sa première exposition.

« Le conseil général de la Mayenne, le conseil municipal de Laval, s'intéressant à notre œuvre, avaient bien voulu nous allouer des subventions. La ville, d'autre part, avait gracieusement mis à notre disposition un très-beau local qui avait déjà servi aux expositions régionales de 1852 et 1857, et comme il est certainement très-rare d'en trouver en province. Nous avions, nous aussi, notre Salon de peinture.

« Conformément à nos statuts, les artistes habitant les départements de l'Ouest, ainsi que ceux de la ville de Paris, étaient invités à envoyer leurs ouvrages à l'Exposition, qui devait comprendre les tableaux et dessins, la sculpture, la gravure et la lithographie, l'architecture, les œuvres des industries se rattachant aux Beaux-Arts, telles que les bois sculptés, la photographie, les arts céramiques, émaux, vitraux peints, faïences émaillées. La Société prenait d'ailleurs à sa charge tous les frais de port, aller et retour. Nos efforts furent couronnés de succès, et dans la séance solennelle du 27 septembre 1874, la Société eut le plaisir de remettre aux artistes les trente-cinq récompenses décernées par le jury, dont quinze pour les artistes de la Mayenne. Une grande médaille d'or fut décernée à un artiste bien connu, auteur des *Albums d'eaux-fortes* de Château-Gontier et d'Angers, M. Tancrède Abraham, auquel M. le ministre des Beaux-Arts a, l'an dernier, si justement décerné les palmes d'officier d'Académie.

« Malgré les frais considérables occasionnés par une première organisation, les acquisitions pour la loterie, les nombreuses entrées gratuites, nos recettes l'emportaient sur les dépenses. Aussi la Commission à l'unanimité fut-elle d'avis d'ouvrir une seconde exposition au mois de septembre 1875, et d'y adjoindre les objets d'art anciens, voulant ainsi développer en même temps dans notre pays le goût du beau et le respect des œuvres du passé. C'était la première fois qu'une exposition de cette nature était ouverte à Laval, et si elle fut moins nombreuse que certaines autres expositions de provinces, elle eut, en revanche, le mérite d'être due tout entière à notre pays. S'il n'était pas possible d'y suivre sans interruption l'histoire de l'art industriel dans les siècles qui nous ont précédés, on y trouvait au moins plusieurs branches de l'indus-

trie artistique ancienne, largement représentées. Le catalogue comprenait six cent soixante et onze numéros répartis entre les tableaux des écoles italienne, française, espagnole, flamande, hollandaise, allemande, les manuscrits, les reliures, les émaux, miniatures, les objets d'orfévrerie, les bronzes, étains, ivoires et enfin les faïences. Le catalogue des œuvres modernes comprenait six cent soixante-seize numéros.

« Pour cette exposition, le jury eut à décerner trois prix offerts par M. le ministre des Beaux-Arts (les lauréats furent MM. Dauban, d'Angers, Bernier et Marquet de Vasselot, de Paris), une médaille d'or, offerte par la ville de Laval, et trente autres médailles d'or, argent ou bronze. Le conseil général de la Mayenne et le conseil municipal de Laval nous avaient alloué les mêmes subventions qu'en 1874, et ont continué à nous venir en aide pour les expositions de 1876 et de 1879.

« Nous ne pouvons, dans ce compte rendu sommaire de nos travaux étudier séparément chacune des expositions de la Société des Arts réunis de la Mayenne. Ce que nous devons voir, c'est le résultat d'ensemble, et quelques chiffres le feront mieux comprendre.

« La ville de Laval ne compte que 27,000 habitants, et cependant le nombre de nos visiteurs a été en moyenne de 10,000, et s'est même élevé en 1879 à près de 16,000.

« La Société a fait pour 11,746 francs d'acquisitions pour sa loterie. Les tableaux achetés par les particuliers représentent une somme de 29,210 francs (et nous ne pouvons comprendre dans ce chiffre que les achats connus de la Société et traités par son entremise).

« Enfin, le Musée de Laval y a gagné :

« 1° Le tableau de M. Tancrède Abraham (*la Vallée de Cuisance*, Doubs) acheté en 1874; 2° un sujet de genre de Chassevent; 3° une nature morte d'Eugène Claude; et 4°, en 1879, le *Jeudi saint à Rome*, d'Isidore Pils, cette œuvre toute de sentiment, première pensée de l'artiste jetée rapidement sur la toile et qu'il n'a même pas eu le temps d'étudier. Ajoutons à cela les œuvres données au Musée par mademoiselle Eugénie Salanson, le sculpteur Marquet de Vasselot, MM. de Crisenoy, Ferrey, etc.

« La Société ne s'est point arrêtée là. Il ne lui a point suffi de mettre sous les yeux du public les œuvres d'artistes tels que Landelle, notre compatriote, John Lewis-Brown, Robert-Fleury, Dau-

ban, Desaux, Feyen-Perrin, Lobrichon, Harpignies, etc., etc. Elle a tenu à être sous tous rapports à la hauteur de la mission qu'elle s'est imposée. Elle veut qu'on puisse dire d'elle qu'elle n'a jamais rien négligé. A une époque de progrès comme celle où nous vivons, il n'est permis à personne de négliger ce qui peut contribuer non-seulement à élever l'esprit des jeunes gens de nos écoles, mais encore à leur être utile plus tard. Nous aussi nous voulons faire de nos enfants des hommes, des hommes de progrès, des Français de leur époque, amoureux du travail et de la liberté. Trop longtemps négligé dans l'instruction, l'enseignement du dessin avait besoin d'être encouragé dans nos écoles; aussi avons-nous en 1876-1877, et principalement en 1879, consacré une partie importante de nos galeries à une exposition de dessins des écoles du département.

« Nous continuerons, sans jamais nous fatiguer, l'œuvre commencée, persuadés d'ailleurs que le concours des diverses administrations du département, et que celui plus précieux encore de M. le ministre des Beaux-Arts, ne nous feront jamais défaut. Il faut que chacun, dans sa sphère, fasse son possible dans l'intérêt de son pays, pour la grandeur de notre belle France, et nous savons que le Gouvernement sera toujours avec nous pour cela.

« GEORGET.

« Architecte de la ville, Secrétaire de la Société des Arts réunis de la Mayenne. »

X

NÉCESSITÉ D'UNE RÉGLEMENTATION

RELATIVE A L'ADMISSION DANS LES BIBLIOTHÈQUES, COLLECTIONS ET MUSÉES, D'ŒUVRES GRAPHIQUES PRÉSENTANT DES CONDITIONS DE DURÉE CERTAINES.

Au moment où l'on s'occupe de dresser l'Inventaire des richesses d'art de la France, il nous paraît opportun d'appeler l'attention de l'Admnistration des Beaux-Arts comme aussi celle des membres de la

Commission de l'*Inventaire* sur une question trop oubliée jusqu'ici et dont l'importance est capitale en vue de l'avenir.

Il ne suffit pas d'amasser des documents, encore faut-il avoir soin d'en assurer la durée et ne pas produire une œuvre purement éphémère en négligeant certaines conditions de stabilité sans lesquelles des collections d'un grand intérêt aujourd'hui, et par suite d'un grand prix, ne sauraient supporter l'action du temps.

En consultant les divers règlements administratifs actuellement en vigueur et relatifs, soit aux établissements qui dépendent du Ministère de l'Instruction publique, soit à ceux qui appartiennent plus spécialement à l'Administration des Beaux-Arts, nous n'avons vu aucune clause relative aux conditions de durée que pouvaient, ou mieux que devaient remplir les reproductions graphiques admises dans les Bibliothèques, Archives, Collections, Musées, Écoles, etc. Il n'est dit nulle part, à moins que cette prescription nous ait échappé, qu'il ne sera admis dans ces établissements que des dessins ou reproductions doués de la faculté de durer, et il résulte de l'absence d'une prescription de cette nature que l'on achète pour les Collections et Musées, ou que l'on y reçoit, à titre de dépôt, des œuvres fort belles et du plus haut intérêt au moment où elles entrent dans les établissements de l'État, mais susceptibles de s'altérer avec le temps et même de s'effacer complétement.

Avant que l'on connût les applications de la lumière à la reproduction, soit des objets de la nature, soit des documents archéologiques et de toutes les œuvres d'art en général, tous les documents graphiques étaient le résultat d'un travail artistique manuel s'effectuant à l'aide du crayon, du pinceau ou de la gravure dans ses différentes formes. Le plus généralement, les œuvres ainsi exécutées, celles surtout dont le crayon ou les tirages par impression formaient la base, étaient formées avec une matière colorante d'une stabilité à toute épreuve; — les crayons divers comme les encres d'imprimerie étant constitués avec du carbone qui, on le sait, est la substance la plus inaltérable, — c'est ce qui fait que les gravures les plus anciennes, celles qui comptent plusieurs siècles d'existence, ont pu parvenir jusqu'à nous; leur véhicule, le papier, a bien subi quelques modifications; il a jauni, des traces de rouille s'y sont produites, mais l'œuvre graphique est demeurée intacte, et elle ne

subira aucune altération tant que l'on pourra conserver le papier qui la porte.

L'eau et le feu sont ses seuls ennemis; il n'y a donc qu'à protéger ces souvenirs du passé contre ces deux seuls éléments de destruction. C'est ce que l'on fait avec soin.

Depuis que les arts graphiques se sont enrichis de procédés nouveaux de reproduction, surtout depuis que les travaux héliographiques y ont pris une place si importante, on a été amené, pour appliquer ces inventions nouvelles, à former les images, à copier des objets reproduits, non plus seulement avec une substance durable comme l'est le carbone, mais encore et surtout, malheureusement, avec des matières colorantes métalliques susceptibles de s'oxyder, de subir une infinité de causes de détérioration provenant des vapeurs acides qui vicient sans cesse l'atmosphère des lieux habités, de l'humidité elle-même, des réactions sur les épreuves des substances incorporées au papier, à l'encollage, au vernis qui souvent recouvre ces images.

Ces moyens de reproduction se sont généralisés à ce point qu'il n'est aujourd'hui aucun artiste, aucun archéologue, aucun savant qui n'y ait recours, et il nous a été donné de voir dans une foule de Bibliothèques, et notamment dans celles de l'École des Beaux-Arts de Paris, de splendides albums dont toutes les planches avaient été imprimées à l'aide d'un de ces moyens chimiques reproduisant sous l'action lumineuse une image formée d'une réduction métallique : image destinée à périr bientôt.

Le plus souvent la substance colorante est de l'argent réduit, recouvert, par une sorte d'action galvanique, d'une couche d'or à l'état très-divisé. L'or est certainement un métal inoxydable quand il se présente sous son aspect métallique; mais quand il est à l'état pulvérulent comme l'est l'or réduit, il est attaquable par les mêmes causes qui altèrent et détruisent l'argent réduit. Rien ne le prouve mieux que la prompte altération, puis la disparition complète, au bout d'un nombre d'années qui n'est jamais bien grand, de ces images à base métallique ou mieux à base de certains métaux, car il est un métal dont la durée, même à l'état réduit, paraît être des plus certaines, c'est le platine. Nous allons en parler plus loin.

A notre avis, la génération actuelle, en amassant tant d'utiles matériaux qui apporteront aux générations futures des souvenirs

complets à tous les points de vue de notre histoire contemporaine, de nos mœurs, de nos œuvres d'art, de tous les vestiges du passé que nous aurons pu reproduire et dont nos descendants, à défaut de l'œuvre originale, seront bien heureux de retrouver des reproductions exactes, notre génération, disons-nous, doit se préoccuper des conditions de durée qu'offrent les documents et les représentations graphiques qu'elle cédera aux temps à venir, et il nous semble que nos Administrations publiques, que nos Commissions spéciales (comme celle qui, avec tant de sollicitude, poursuit et encourage l'achèvement de l'Inventaire de nos richesses d'art), devraient ne permettre l'introduction dans leurs domaines respectifs que d'œuvres dont on peut dire qu'elles dureront autant que les estampes gravées, lithographiées ou imprimées.

Supposons un instant que les arts héliographiques aient existé à l'époque, si intéressante pour nos arts et pour notre littérature actuels, de Rome et d'Athènes, et que la plupart des œuvres alors reproduites et dont la possession aurait aujourd'hui pour nous une telle valeur, aient été imprimées par un de ces procédés dont les résultats manquent de la propriété de durer. Évidemment, quelque riches et complètes qu'aient pu être les collections de ce genre, rien n'en serait arrivé jusqu'à nous, et notre regret serait grand en présence de l'imprévoyance des savants et des artistes de l'antiquité : nos reproches ne leur seraient certes pas épargnés, pour avoir oublié à ce point l'avenir en ne songeant à travailler que pour leur époque.

Admettons qu'ils aient possédé, comme nous les possédons, des moyens d'utiliser l'exactitude et l'authenticité héliographiques tout en recourant à des procédés d'impression stables.

Eh bien! ces reproches que nous ne manquerions pas d'adresser avec raison à nos devanciers, dans la voie des impressions héliographiques, pourquoi nous exposerions-nous à les mériter de la part de nos successeurs, de la part des générations auxquelles nous nous disposons à léguer un aussi brillant héritage de toutes les richesses artistiques et scientifiques de notre temps?

Le mal ne saurait être grand, si nos Administrations éclairées se hâtent d'y remédier; il suffit pour cela qu'elles répudient toute œuvre périssable dans un laps de temps restreint; il faut qu'elles n'admettent dans nos Collections comme dans nos Écoles que des

œuvres offrant les conditions de durée qui existent dans les estampes imprimées avec du carbone.

Si ces prescriptions sont sévères, si l'on sait bien qu'aucune image artistique ou scientifique ne pénétrera dans nos établissements publics qu'à la condition d'être le résultat d'un procédé donnant des impressions indélébiles, l'industrie des arts graphiques, à base d'argent réduit, se perfectionnera, et elle finira bientôt par abandonner ces moyens défectueux, pour n'exploiter que des moyens produisant des œuvres durables, les seules dignes de nos Musées et de nos Collections publiques.

On ne peut évidemment transformer tout d'un coup une industrie, et exiger d'elle qu'elle délaisse certains procédés au profit d'autres moyens, fussent-ils meilleurs à bien des points de vue; mais l'État est le maître de n'admettre dans les établissements qui lui appartiennent que les œuvres qu'il croit dignes d'y être conservées. Or, c'est vraiment perdre son temps que de réunir des objets qui se refusent à toute durée et qui portent en eux-mêmes les germes de leur destruction plus ou moins prochaine. Il est vraiment douloureux de voir combien d'argent a été dépensé, combien de travail a été accumulé pour la production et la vulgarisation de copies éphémères des principales richesses d'art de tous les pays, copies dont il ne restera plus rien dans quelques années, si l'on ne refait cette œuvre entière en y appliquant d'autres moyens graphiques.

Déjà, grâce à des documents scientifiques de la plus grande importance, l'intervention des rayons lumineux, tout en servant à reproduire les objets divers avec cette vérité qui a toute la valeur d'une preuve testimoniale, conduit à des moyens de multiplier à l'infini ces reproductions, vrais reflets, sur le papier, de l'œuvre reproduite elle-même. Elle y parvient avec des matières colorantes qui sont, soit le carbone, dont la durée est indiscutable, car elle a la sanction du temps, soit le platine, lequel, bien que manquant de cette sanction des siècles qui garantit d'une façon absolue la durabilité des images au charbon, a été soumis à l'action énergique de nos plus violents acides et des agents de destruction les plus actifs que nous possédions. Dans le cas des impressions au platine, comme dans celui des images au charbon, il faut détruire le véhicule pour faire disparaître l'image.

Il paraît donc certain que l'impression au platine peut rivaliser avec celle à base de carbone en tant que stabilité.

Hors de ces deux substances, nous n'en trouvons aucune qui puisse défier le temps, et nous pensons qu'il ne faudrait accorder l'accès de nos collections qu'aux œuvres héliographiques imprimées avec l'aide de l'une ou de l'autre de ces deux matières colorantes.

En appelant sur cette question l'attention de l'Administration des Beaux-Arts, nous avons la conviction que les faits que nous lui signalons sont dignes de l'intéresser un instant, et comme conclusion du court exposé qui précède, nous la prions de vouloir bien examiner s'il n'y aurait pas lieu de créer, au point de vue qui vient de nous occuper, une réglementation précise interdisant l'achat ou le dépôt pour nos collections publiques (sauf, bien entendu, les cas d'un emploi temporaire à faire des œuvres acquises) de toutes œuvres graphiques qui ne présenteraient pas les conditions certaines de durée telles qu'en possèdent les impressions à base de carbone et de platine.

Un article additionnel relatif à cet objet pourrait servir de complément à toutes les réglementations qui concernent nos établissements publics où sont conservées des œuvres d'art ou des reproductions graphiques.

Cette mesure serait doublement heureuse, puisqu'elle permettrait d'abord de faire un meilleur emploi des sommes affectées à l'acquisition des reproductions diverses, et ensuite d'obliger l'art des reproductions industrielles à se perfectionner en ne produisant que des impressions susceptibles de braver le temps.

Une question de ce genre nous paraît de nature à intéresser nos honorables collègues du Congrès des Beaux-Arts à la Sorbonne; nous serions heureux de recevoir de leur part une marque d'approbation qui nous permît d'espérer que notre pensée est bonne, puisqu'elle est partagée par des hommes si éclairés et d'une compétence en pareille matière qui ne peut que faire autorité.

Léon Vidal,

Délégué de la Société de Statistique de Marseille.

XI

NOTE SUR LES SOCIÉTÉS MUSICALES ET SUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE AU HAVRE

« A MONSIEUR LE SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT AU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS A PARIS.

« MONSIEUR LE SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT,

« J'ai l'honneur de vous faire parvenir les renseignements que vous désirez avoir relativement aux Sociétés musicales existant actuellement au Havre.

« 1° La fanfare *les Enfants de Graville,* directeur M. A Savalle, a été fondée le 3 janvier 1879.

« Sa première exécution date du 4 mai et a eu lieu à l'Hôtel de ville, lors de la distribution des récompenses de la Société agricole et horticole. Elle s'est fait entendre ensuite avec succès dans plusieurs concerts.

« Depuis sa fondation, bien récente encore, cette Société a travaillé avec zèle et intelligence ; nous lui souhaitons de persévérer dans cette voie, de manière à lui permettre d'atteindre bientôt le degré de perfectionnement auquel ses sœurs aînées sont parvenues.

« 2° L'harmonie *l'Union musicale,* directeur M. Achille Guiot, fondée d'abord à Graville, a été transportée au Havre en 1873.

« Cette Société a déployé depuis sa fondation une grande activité. L'année dernière elle a prêté son concours à six fêtes ou réunions, parmi lesquelles nous distinguons le concert du mois de septembre donné dans le Jardin public au bénéfice des naufragés et qui a rapporté une somme dépassant 800 francs.

« 3 La *Fanfare Havraise,* directeur M. Lebigre, a été fondée en 1867 par M. Grandjean, artiste-professeur, qui dans sa longue et honorable carrière a rendu de grands services au développement musical de notre ville. M. Lebigre, qui lui a succédé, continue avec son talent bien connu les traditions de cette Société.

« Les concours auxquels elle a pris part dans le cours de l'année sont au nombre de huit, et nous sommes heureux de la féliciter tout particulièrement des deux prix qu'elle a remportés au concours de Mantes et de ceux qu'elle a obtenus au concours de Saint-Pierre-sur-Dives, où, en outre de deux prix, elle a enlevé le prix d'honneur, consistant en une couronne de vermeil, qui lui a été voté à l'unanimité par le Jury.

« 4° La *Fanfare Gravillaise,* directeur M. Auber, a été fondée en 1869, sous la direction intelligente de son chef habile et dévoué; elle a fait de grands progrès et s'est distinguée dans maintes occasions. Ses succès dans les concours sont nombreux, et un des plus remarquables est celui qu'elle a obtenu au concours du Trocadéro en 1878.

« Dans le courant de l'année dernière, la Fanfare Gravillaise est sortie vingt et une fois, et, en la félicitant de l'activité qu'elle déploie, nous tenons surtout à faire remarquer qu'elle a obtenu une médaille d'or au concours d'Elbeuf, et qu'elle a été classée hors concours au festival de Montivilliers.

« 5° L'*Union lyrique,* directeur M. Hilly, a été fondée en 1873 par M. Temporal.

« Elle a obtenu, l'année dernière, de beaux résultats. Ainsi, au concours d'Évreux, elle a remporté le premier prix de lecture à vue et le deuxième prix d'exécution.

« A celui de Saint-Pierre-sur-Dives, elle a obtenu le premier prix de lecture à vue avec félicitations du jury, le premier prix d'exécution et, à l'unanimité, le prix d'honneur, consistant en une couronne de vermeil.

« En outre de plusieurs soirées données à ses membres honoraires, elle a contribué au concert donné au profit des familles des noyés du 17 août 1879.

« 6° La *Cécilienne,* directeur M. Fleury, a été fondée en 1873.

« Grâce à l'intelligence et à l'énergie de son chef, cette Société a grandi et a fait des progrès sensibles. Elle s'est distinguée dans de nombreuses occasions, et nous remarquons particulièrement, cette année, ses succès au concours d'Elbeuf, où elle a obtenu le premier prix de lecture à vue, en passant en première division, et au concours de Saint-Pierre-sur-Dives, où elle a remporté les deux prix de lecture et d'exécution, et un deuxième prix au concours d'honneur.

« La Société a pris part aussi au festival de Montivilliers et a plusieurs autres réunions.

« 7° La *Lyre Havraise,* directeur M. Blavet, a été fondée en 1865.

« Cette Société, la plus ancienne de celles du Havre, s'est si souvent distinguée et a obtenu de si importants succès dans de nombreux concerts, qu'il serait difficile d'en faire ici l'énumération.

« Par son exécution remarquable, elle est entrée depuis longtemps dans la division d'excellence des concours de première section.

« En outre de sa participation aux concerts de bienfaisance donnés au profit des veuves et des orphelins des noyés du 17 août, nous remarquons surtout son brillant succès dans le concours international d'Elbeuf. Le Jury, présidé par M. Ambroise Thomas, lui a accordé à l'unanimité le premier prix de lecture à vue et le premier prix d'exécution; de plus, elle a obtenu au concours d'honneur le premier second prix, le premier prix n'ayant pas été délivré.

« 8° La Société *Sainte-Cécile du Havre* a été fondée en 1858. D'abord Société vocale pour voix mixtes, elle est devenue en 1864, après la création d'un orchestre, Société vocale et instrumentale, telle qu'elle existe aujourd'hui.

« Le fondateur, M. OEchsner, l'a dirigée jusqu'en 1872; puis il eut pour successeurs MM. Donnay, Placet et Cifolelli, directeur actuel.

« Le but de cette Société est la bonne exécution des œuvres de valeur des grands maîtres anciens et modernes. Elle a l'habitude de donner trois concerts par an.

« Les œuvres suivantes ont été exécutées par elle :

HAENDEL, *Ode de sainte Cécile.*

PERGOLÈSE, *Stabat Mater.*

GLUCK, *Alceste;* fragments d'*Orphée* et d'*Iphigénie en Tauride.*

HAYDN, *Création; Saisons;* symphonies.

MOZART, *Messe de Requiem; Ave verum;* fragments d'opéras; symphonies; concerto (*ré min.*) pour piano.

BEETHOVEN, *Ruines d'Athènes;* symphonie; ouvertures; fantaisie pour piano et orchestre; concerto n° 3, pour piano.

CHERUBINI, *Hymnes sacrés.*
MÉHUL, *Joseph.*
SPONTINI, Ouvertures ; deuxième acte de la *Vestale.*
WEBER, Ouvertures; *Preciosa;* concerto de piano.
ROSSINI, Ouvertures; fragments du *Siége de Corinthe;* le *Croisé; Moïse; Stabat Mater.*
AUBER, HÉROLD, HALÉVY, Ouvertures.
MEYERBEER, Ouvertures ; *Marche aux flambeaux;* fragments du *Prophète,* de l'*Africaine.*
SCHUBERT, *Chant de victoire des Hébreux;* chœurs.
MENDELSSOHN, *Nuit de Valpurgis; Conversion de saint Paul;* ouverture; psaumes; chœurs.
SCHUMANN, Chœurs.
BERLIOZ, *Fuite en Égypte; Hymne à la France.*
F. DAVID, *Désert; Christophe Colomb;* Chœurs de *Lalla-Roukh.*
GOUNOD, *Gallia;* fragments de *Roméo et Juliette; Philémon et Baucis;* Chœurs.
BIZET, *l'Arlésienne.*
MASSENET, *Marie-Magdeleine;* suites d'orchestre.
CH. LEFEBVRE, *Chansonnette de mai;* Chœur.
GUIRAUD, Suite d'orchestre.

NOMBRE DES EXÉCUTANTS.

Dames.	38	
Hommes	30	
Orchestre	50	musiciens.
Total.	118	exécutants.

« Pour donner un aperçu du mouvement musical dans la ville du Havre, nous dirons seulement que, dans les vingt Écoles communales de la ville, aux élèves des classes supérieures le chant est enseigné d'après les ouvrages didactiques de Panseron, et que les résultats de cet enseignement sont satisfaisants.

« Le nombre des élèves varie entre 1,200 et 1,300 par an.

« D'après le dernier recensement, fait au commencement de

l'année par les soussignés, qui inspectent deux fois par an les classes de chant, le nombre des élèves était :

Garçons.	834
Filles.	489
Total.	1,323 élèves

« A. Oechsner,
« Président de la Société Sainte-Cécile,
« Vice-président de l'École municipale de musique.

« P. Cifolelli,
« Directeur de l'École municipale de musique,
« Chef d'orchestre de la Société Sainte-Cécile. »

XII

DES SOCIÉTÉS MUSICALES D'HARMONIES ET DE FANFARES

AU POINT DE VUE GÉNÉRAL.

Nous prenons pour le sujet de cette étude une phrase du programme qui nous a été communiqué :

« *Sans méconnaître les efforts tentés en province par les orphéons et les fanfares, on doit constater qu'en raison des moyens restreints dont ces sociétés disposent, elles n'ont pu produire des résultats vraiment artistiques.* »

Quelles sont les ressources instrumentales dont nous disposons?

Quels sont nos moyens d'enseignement?

Les instruments à cordes, il est vrai, nous manquent; mais nous pouvons, néanmoins, avoir une bonne composition d'orchestre avec laquelle nous exécuterons les morceaux les plus difficiles et les plus artistiques, du moment que l'on pourra acquérir la perfection désirable.

Pour remplacer les violons, il y a les clarinettes; les saxhorns-altos ont pris la place des altos à cordes (c'est la partie la plus faible des sociétés de ce genre); enfin les barytons, basses et contre-basses ont été substitués à leurs similaires et homonymes à cordes.

L'*harmonie proprement dite* existe tout entière dans les musiques instrumentales, et on peut même y ajouter un autre effet de timbre; car aux flûtes, hautbois et clarinettes, peuvent être jointes, sans

inconvénients, toute la série des *saxophones* et une partie de celle des *sarrusophones*.

Joignez à cette nomenclature les premiers pistons et les premiers bugles, les secondes et les troisièmes parties de ces deux instruments, les trompettes, les trois trombones et la batterie, et vous posséderez comme harmonie le *nec plus ultra* si les parties sont bien équilibrées et si cette masse d'exécutants est bien enseignée et bien dirigée.

Les fanfares ont des moyens d'action beaucoup plus restreints, bien que l'on y ajoute aussi parfois les *saxophones* ou les *sarrusophones;* mais la perfection leur est tout aussi possible que pour les harmonies : il y a même une uniformité qui ne sert au contraire qu'à faciliter ce genre d'études; de là leur grand nombre et quelquefois leur supériorité.

Les *cuivres* figurent seuls à l'effectif, et la proportion des *bois* est reportée dans les parties subdivisées des pistons et des bugles, qui remplissent alors l'office de violons pour le quatuor; *musicalement parlant,* les résultats sont les mêmes, il n'y a que le timbre qui pèche par l'uniformité.

Nous déplorons pour ces deux genres de *musiques* la disparition des cors d'harmonie et des bassons, qui sont maintenant introuvables dans les sociétés de province ou de Paris; il en est souvent de même pour les hautbois.

S'il nous était donné d'avoir sous la main tous les exécutants voulus, voici quelle serait la composition que nous proposerions pour une *musique d'harmonie :*

2 petites flûtes en *ré b.*
1 grande flûte en *ut.*
2 hautbois en *ut.*
2 petites clarinettes en *mi b.*
8 grandes clarinettes en *si b.*
1 saxophone soprano *si b.*
2 saxophones altos *mi b.*
1 saxophone ténor *si b.*
1 saxophone baryton *mi b.*
2 sarrusophones barytons *mi b* [1].

[1] La famille entière de ces instruments existe, mais il a été constaté par les facteurs mêmes que seuls les instruments graves pourraient être employés avec succès.

2 sarrusophones basses *si b*.
3 premiers et seconds pistons *si b*.
3 — et — bugles *si b*.
6 altos ou cors en *mi b*.
3 barytons en *si b*.
2 bassons ou ophicléides en *ut*.
6 basses (quatre cylindres) *si b*.
1 contre-basse — *mi b*.
1 contre-basse — *si b*.
2 trompettes — *mi b*.
3 trombones à *coulisse* en *ut*.
1 caisse.
1 grosse caisse.

La composition d'orchestre que nous venons de citer serait pour nous l'idéal, mais c'est, hélas! dans le recrutement de notre personnel que nous éprouvons nos plus grandes déceptions.

Dans certaines sociétés, les clarinettes sont peu nombreuses et surtout très-faibles; chez d'autres, le piston soliste est un mythe, ou bien encore les basses sont inexpérimentées : de là il résulte une multitude d'ennuis pour le chef de musique, qui est alors obligé de parer à tous ces inconvénients, soit en simplifiant les parties, soit en s'obligeant à faire chanter des instruments qui, dans sa première idée, devaient rester silencieux, ou n'avaient qu'à accompagner, etc.

L'enseignement dans nos sociétés est individuel ou collectif; l'individuel n'a pas besoin d'explication; il n'en est pas de même pour le collectif.

Dirigeant depuis cinq années un cours de ce genre, nous allons donner quelques explications. Comme nous sommes surtout très-limités par le temps, je suis obligé, le plus souvent, de ne faire que de l'enseignement collectif.

En supposant que les élèves soient assez nombreux, qu'ils possèdent les premiers éléments de solfége et sachent au moins faire les premières gammes sur leur instrument, nous les classons suivant la tonalité de ces instruments.

1° Instruments en *si b*. Clef de *sol* et clef de *fa*.
2° — *mi b*. — —
3° — *ut*. — —
4° — *ré b*. Clef de *sol*.

Le meilleur système, à notre avis, est de reprendre d'abord les études élémentaires, en ajoutant chaque fois la pratique à la théorie, à l'aide de démonstrations au tableau noir.

Nous nous sommes indifféremment servi de divers solféges ou méthodes, tels que les travaux de Monzin, de Brody, de Panseron, de Papin, de J. Minard, etc.

Voici de quelle manière nous présentons les leçons sur le tableau noir; les parties sont reliées deux à deux par une accolade, sauf la dernière qui est isolée.

1° Les deux lignes accoladées comprennent les pistons, bugles, clarinettes, saxophones soprano et ténor, les basses et contre-basses en *si b*.

2° Cette deuxième accolade contient les clarinettes, altos, cors, saxophones alto, baryton et la contre-basse en *mi b*.

3° La troisième, les instruments en *ut*, les flûtes, hautbois et trombones.

4° Et enfin la quatrième est exclusivement réservée pour les flûtes en *ré b*.

L'utilité des démonstrations au tableau noir est incontestable. Les élèves, tout en lisant la portée qui leur est affectée, voient pendant la leçon les parties voisines, et s'ils sont intelligents, ils se rendent compte très-vite de l'emploi des clefs, ne tardent pas à lire dans ces deux suppositions; non-seulement ils arrivent à connaître les clefs de *fa* et de *sol*, ils apprennent à connaître aussi les armures des autres portées, et ainsi de suite, les difficultés se gravent dans leur imagination; bientôt les leçons devenant plus longues et plus compliquées, nous n'indiquons plus sur le tableau que les points de départ, et les élèves, pour profiter de la leçon, sont obligés de transposer mentalement. Puis le tableau noir disparaît à son tour et fait place aux études concertantes à deux, trois et quatre parties, et enfin aux morceaux d'ensemble de premier degré.

Mais, il ne faut pas se le dissimuler, le nombre d'élèves qui persévèrent jusqu'au bout est assez restreint, et sur une *soixantaine* qui fréquentent bon an mal an notre cours, il faut se trouver bien heureux si une quinzaine peuvent prendre rang par année dans les Sociétés.

Cela tient à certaines causes :

Les uns, dès les premières leçons un peu difficiles, ne peuvent plus suivre les autres et s'arrêtent d'eux-mêmes.

A notre tour, nous sommes obligés aussi de faire des suppressions pour une autre cause. Il se présente dans ce cours une moyenne annuelle de quinze à vingt pistons et presque autant de flûtes, et dès le commencement un tri est nécessaire; les autres instruments viennent ensuite, mais dans de faibles proportions : ce sont les saxhorns-altos et barytons, les bugles, les saxophones, les clarinettes et les hautbois; quant aux basses, contre-basses et trombones, ce n'est que sur notre avis et surtout en fournissant des instruments que nous pouvons arriver à former des élèves pour ces parties qui sont indispensables.

Quoi qu'il en soit, nous avons été assez heureux pour trouver dans ce cours une pépinière d'amateurs qui vient sans cesse combler les vides causés par les démissions, la conscription, les maladies, etc.

Nous avons cru devoir ajouter à ces études théoriques et pratiques quelques notions historiques, et plusieurs élèves suivent ces études avec succès, puisqu'à la fin des cours ils sont en mesure de nous présenter une étude d'ensemble souvent intéressante.

Examinons maintenant quelles sont les causes de faiblesse dans nos exécutions.

Nous devons les attribuer :

1° Au manque d'uniformité dans les instruments, qui sont de différents systèmes et de différents facteurs.

Presque tous ceux employés dans nos sociétés sont encore à *l'ancien diapason*, de sorte que les facteurs ne construisent guère que ceux-ci ou des instruments mixtes : de là des différences souvent défectueuses pour l'accord.

Les musiques de province munies d'instruments au *nouveau diapason* sont encore très-rares.

2° A la difficulté d'obtenir que les *cuivres* restent bien accordés : lorsque l'eau s'accumule dans les pompes, les exécutants les vident, oublient souvent de remettre en place les coulisses d'accord qui doivent être réglées et parfaitement repérées.

3° Au manque d'études préparatoires : nos élèves, malgré tous nos soins, ne connaissent pas assez la théorie et ne savent pas assez lire.

Nos professeurs publics, malgré leurs efforts les plus consciencieux, ne peuvent, étant très-limités, qu'enseigner le solfége; à

peine s'ils effleurent les questions théoriques, qui devraient être la base de tout enseignement musical. Pour lire, écrire et parler correctement une langue, il faut en savoir la grammaire; il en est de même pour la musique. On veut avant tout jouer des airs, exécuter des morceaux, chanter des chœurs; mais des études préparatoires, il ne faut pas en parler; de la théorie, pas davantage. Interrogez au hasard les exécutants de la plus grande partie des sociétés de Paris et de la province [1], et vous en aurez plus de la moitié qui seront très-embarrassés pour trouver la *tonalité*, savoir si l'on est en *majeur* ou en *mineur;* on sera bien heureux s'ils observent les nuances et si les dièzes, bémols ou bécarres qui leur passent sous les yeux ne sont pas sacrifiés.

Ce ne sera donc qu'à force de patience, de persévérance, que les directeurs qui ont du temps à disposer pourront arriver à une exécution parfaite en faisant répéter mesure par mesure, et par parties séparées, les morceaux entiers.

Mais le plus souvent le temps est court : à peine si l'on peut disposer de quelques heures par semaine; de là alors des exécutions douteuses, indécises, qui laissent beaucoup à désirer, même avec de bons éléments comme exécutants.

Ce que nous demandons aux élèves, ce sont des études et de la théorie; aux autorités, nous demandons des subventions, qui nous permettent de faire face à nos besoins, surtout pour acheter certains instruments qui nous font souvent défaut à cause de leurs prix élevés, et des salles gratuitement mises à notre disposition pour nos études et nos répétitions.

La question des répertoires est à étudier aussi; il ne faut pas, à notre avis, s'astreindre à tel ou tel éditeur, mais choisir chez chacun, et tirer surtout le meilleur parti de nos opéras et de nos opéras-comiques, où nous trouverons continuellement de si beaux motifs pour nos fantaisies.

Nous sommes en France beaucoup de professeurs qui nous dévouons gratuitement à l'enseignement populaire de Paris et de la province; que ces messieurs de l'Administration veuillent bien

[1] Nous exceptons les sociétés supérieures composées de véritables artistes et d'amateurs qui ne peuvent être classés dans la masse générale.

nous comprendre, nous aider dans nos travaux, et bientôt il y aura des progrès réels accomplis et un avenir assuré à nos Sociétés instrumentales.

Mars 1880.

A. Hervé,
Professeur à l'Association polytechnique,
Membre d'honneur de la Société municipale de musique
de Remiremont (Vosges).

NOTE

Il a été décidé, sur la proposition du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, qu'aucun des mémoires lus aux réunions de la Sorbonne ne pourrait prendre place dans les comptes rendus officiels des sessions, s'il n'était absolument inédit lors de la publication de ces comptes rendus.

Un travail lu en 1880 et jugé digne d'être publié avec ceux de la section de l'Enseignement des arts, le mémoire sur l'*Art décoratif en province*, par M. Francis Jacquier, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, ayant été inséré dans le bulletin de cette Société, a dû être écarté de ce volume.

SECTION

DE

L'HISTOIRE DE L'ART

I

L'ARCHITECTURE MILITAIRE AU MONT SAINT-MICHEL.

Les travaux considérables des Sociétés savantes des départements, nombreuses, prospères et constamment en voie de progrès, ont démontré l'utilité, la nécessité de leur concours pour l'étude de l'histoire nationale. Cependant, à notre avis, ces travaux ont également démontré l'existence d'une lacune qu'il faut signaler et étudier, afin de trouver les moyens propres à la combler. Nous voulons parler de l'étude architecturale des monuments, quelquefois négligée ou incomplète, toute l'attention des archéologues se concentrant presque exclusivement sur les textes ou les chroniques qui nous sont parvenus et dont ils tirent des conclusions contre lesquelles protestent quelquefois les édifices encore debout.

Il nous semble qu'il est possible d'indiquer le mal et en même temps le remède qui doit le guérir : c'est de donner, lorsque le monument existe encore, bien entendu, une plus large part à l'étude de l'architecture, qui n'est trop souvent qu'un incident dans les recherches au lieu d'être le motif principal. Ces études critiques apporteront un contingent parfois nécessaire et toujours utile; elles pourront fournir des documents spéciaux, authentiques, complétant ou modifiant les trouvailles des Sociétés savantes locales, et arriveront ainsi, en réunissant et combinant des efforts parallèles ou isolés, à former pour chaque monument une monographie archéologique aussi complète que possible. D'ailleurs, s'il est un art qui doit être en honneur en France, c'est surtout l'architecture. C'est l'art national par excellence, comme l'a si bien dit et prouvé Viollet Leduc, et nul pays, sans excepter la Grèce et l'Italie, ne possède plus de témoignages du génie national, ni plus de preuves de sa grandeur et de sa force expansive qui s'est répandue même chez les nations voisines. Aucun d'eux ne dépasse en gran-

deur et en beauté le Mont Saint-Michel, qui peut être considéré comme un des plus beaux spécimens de l'architecture française.

Parmi l'ensemble des monuments qui composent le Mont Saint-Michel et qui semblent être réunis comme à plaisir pour charmer les yeux des artistes et servir de but aux recherches des savants, les constructions militaires ont une importance considérable, et elles nous ont paru mériter une revue spéciale et rapide.

L'abbaye, fondée, suivant les traditions, en 708, par saint Aubert et restaurée à la fin du dixième siècle, par Richard Sans peur, troisième duc de Normandie, prit un grand développement au onzième siècle, et, vers la fin du douzième siècle, elle était dans un grand état de prospérité. Toutefois les bâtiments du monastère n'avaient pas l'importance qu'ils ont eue dès le siècle suivant; au douzième siècle ils se composaient de l'église, élevée de 1020 à 1135, et des lieux réguliers (avec les habitations des serviteurs et des hôtes) s'étendant au nord de l'église. Restaurés ou reconstruits en grande partie par l'abbé Roger II, au commencement du douzième siècle, ils furent augmentés à l'ouest et au sud-ouest par Robert de Torigni, de 1154 à 1186.

Le monastère n'était pas fortifié alors. Placé au sommet d'un rocher dont les escarpements inaccessibles au nord et à l'ouest forment les remparts naturels les plus sûrs, sa position constituait en ce temps son unique défense. Sa situation au milieu des grèves, presque toujours dangereuses à traverser, rendait impossible toute tentative d'investissement et la mettait même à l'abri d'un coup de main. Des clôtures en pierre ou des palissades en bois l'entouraient sur les points où les pentes du rocher, moins rudes, permettaient un abord relativement facile à l'est, où se trouvait l'entrée et au-devant de laquelle les maisons de la petite ville étaient venues se grouper. Fondée, au dixième siècle, par quelques familles décimées par les Normands qui dépeuplèrent l'Avranchin après la mort de Charlemagne, la *ville* ne se composait, au douzième siècle, que de quelques maisons établies sur le point le plus élevé du rocher, à l'est, afin d'être à l'abri des fluctuations de la mer.

En 1203, l'abbaye fut en grande partie détruite, sauf l'église, pendant les guerres entre Philippe-Auguste, roi de France, et Jean Sans terre, frère du roi d'Angleterre.

Les faits historiques prouvent que, comme l'abbaye, la ville

n'avait pas d'ouvrages défensifs proprement dits au douzième siècle, ni dans les premières années du treizième. A partir de cette époque, les abbayes, particulièrement celles de l'ordre de Saint-Benoît, deviennent de véritables forteresses, capables de soutenir un siége. Les abbés, seigneurs féodaux, fortifient leurs monastères pour les mettre à l'abri des désastres qui, au Mont Saint-Michel, avaient signalé le commencement du treizième siècle.

L'abbaye du Mont Saint-Michel offre un des exemples de cette transformation. Après l'incendie de 1203, lorsqu'elle fut devenue vassale du domaine royal, son abbé Jourdain et ses successeurs la reconstruisirent presque entièrement. Ils établirent les lieux réguliers dans les magnifiques bâtiments qu'ils élevèrent au nord de l'église et qui dès leur origine furent appelés : *la Merveille.*

Cette immense construction peut « passer pour le plus bel exemple que nous possédions de l'architecture religieuse et militaire au moyen âge... » (VIOLLET LEDUC. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du onzième au seizième siècle.*) La Merveille se compose de trois étages, dont deux sont voûtés. L'étage inférieur comprend l'aumônerie et le cellier; celui intermédiaire, le réfectoire et la salle des chevaliers; celui supérieur, le dortoir et le cloître. Il faut remarquer qu'elle est formée de deux bâtiments juxtaposés et réunis, orientés de l'est à l'ouest et contenant en hauteur : celui de l'est, l'aumônerie, le réfectoire, le dortoir, et celui de l'ouest, le cellier, la salle des chevaliers et le cloître.

Ces superbes bâtiments, construits entièrement en granit, furent élevés d'un jet hardi sur un plan savamment et puissamment conçu sous l'inspiration de l'abbé Jourdain, et que ses successeurs suivirent religieusement jusqu'à la fin.

Les façades est et nord de la Merveille sont d'une mâle beauté, en raison de leur extrême simplicité; elles présentent l'image de la force et de la grandeur. Leur aspect, particulièrement du côté de la pleine mer, au nord, est des plus imposants. Ces immenses murailles construites en granit, ainsi que tous les bâtiments de l'abbaye, sont percés de fenêtres de formes diverses selon les salles qu'elles éclairent; celles du dortoir sont remarquables. Elles sont longues et étroites, affectant la forme de meurtrières ébrasées largement à l'extérieur; leurs couronnements semblent être, par leur forme particulière en nids d'abeille, une réminiscence de

l'art oriental entrevu par les croisés français pendant eurs expeditions en Palestine. Les façades sont renforcées extérieurement, au droit des poussées des voûtes intérieures, par de puissants contre-forts qui ajoutent encore à l'effet général par la vigueur de leurs reliefs.

Indépendamment de ses formidables façades qui peuvent être considérées comme de véritables fortifications, la Merveille était défendue, au nord, par une muraille crénelée se reliant aux remparts. Cette muraille est flanquée d'une tour, également crénelée, qui servait de place d'armes aux chemins de ronde s'étendant vers l'ouest où ils couronnaient les crêtes des rochers et se reliaient par des détours aux soubassements des ouvrages de l'ouest. Au milieu, à la hauteur de l'angle nord-ouest de la Merveille, un petit châtelet aujourd'hui détruit, défendant le passage du degré, fort roide, fermé de murs crénelés, qui descendait à la fontaine Saint-Aubert.

Cette fontaine est située au bas du rocher au nord. L'escalier de la fontaine est en ruine. Sous les broussailles et les terres éboulées nous avons retrouvé ses marches, les bases de ses murs latéraux et, à l'extrémité inférieure des degrés, les vestiges d'une construction circulaire, ruines de la tour qui contenait la fontaine Saint-Aubert.

Jusqu'à l'époque où Guillaume d'Estouteville fit construire les deux grandes citernes, non pas creusées dans le roc, mais ménagées et bâties dans les collatéraux inférieurs du nouveau chœur de l'église, édifié du quinzième au seizième siècle et commencé par cet abbé en 1450, la *haute tour* dont parle l'historien Dom Huynes renfermait l'unique fontaine du Mont Saint-Michel. Nous entendons ne parler que de la forteresse, car il existait une fontaine d'eau vive, en dehors des murs, au pied de la tour du nord, et nommée fontaine de Saint-Symphorien. De plus, pour les besoins des habitants de la ville agrandie, on avait creusé, vers les premières années du quinzième siècle, une citerne ou puits dans le rocher au sud de l'abbaye, sur un petit plateau à mi-côte qui s'appelait : *place du Tripot*. Ce puits, avec sa margelle en granit, orné de riches moulures, sert encore aux Montois. M. Siméon Luce, dans la chronique du Mont Saint-Michel qu'il vient de publier, nous donne à ce sujet des renseignements fort intéressants.

On comprend aisément qu'il était indispensable de défendre la fontaine Saint-Aubert, d'abord contre la mer qui l'aurait envahie pendant les grandes marées et ensuite contre les tentatives que l'ennemi pouvait faire pour s'en emparer afin d'*assoiffer* les défenseurs de la forteresse. Outre la nécessité de préserver la fontaine, la tour formait une avancée très-importante au point de vue stratégique, puisque la situation de l'ouvrage permettait à la garnison de se ravitailler par la mer. C'est, sans nul doute, sur ce point, abordable pendant la pleine mer, que l'abbaye put recevoir les secours envoyés par le duc de Bretagne, lorsque, à la fin de l'année 1423 et au commencement de 1424, le Mont Saint-Michel était bloqué par terre et par mer.

La tour de la fontaine Saint-Aubert a dû être construite vers 1240 par l'abbé Richard Tustin, qui commença les nouveaux bâtiments abbatiaux au sud de l'église, notamment celui nommé Bellechaise, formant l'entrée de l'abbaye, ainsi que les murs primitifs de l'ancienne ville, grâce aux largesses de saint Louis. Richard Tustin éleva la tour du nord à l'angle nord-est des remparts, sur les premiers contre-forts de la montagne, formant le saillant des murailles du nord et assurant la défense des ouvrages avancés de l'abbaye.

La tour du nord existe encore aujourd'hui, et elle présente, par ses dispositions générales, ses meurtrières et les détails de sa construction, tous les caractères de l'architecture militaire du temps où elle fut construite (de 1255 à 1260).

Les fortifications de l'ancienne ville furent achevées au commencement du quatorzième siècle par l'abbé Guillaume du Château, qui continua l'œuvre commencée par Richard Tustin, en étendant le front est de la place vers le sud et en reliant ses murs aux escarpements du rocher sur lequel continuaient à s'élever les nouveaux bâtiments abbatiaux, à l'abri de toute atteinte par leur situation, et qui étaient néanmoins crénelés dans leur partie supérieure.

Il subsiste encore, indépendamment de la tour du nord, une partie des courtines des murs du quatorzième siècle, ainsi que quelques-unes des consoles formant le mâchicoulis. Ces consoles sont au nombre de cinq; elles sont composées de trois corbeaux superposés en encorbellement, grossièrement taillés, mais disposés pour soutenir solidement le *hourd* ou parapet en pierre, selon le

système, nouveau alors, qui consistait à installer toute la défense au sommet des murailles.

La porte de l'enceinte devait être placée à l'est ou au sud-est. Suivant un écrit du seizième siècle, relatif aux nouveaux remparts du quinzième siècle, « la porte de la ville fut changée. Estant vis-à-vis de l'église parrochiale, elle fut mise là où elle est à présent. » A ce sujet, un manuscrit du commencement du quinzième siècle (Bibl. nat., fonds latin, n° 1159) nous a fourni des documents précieux. Le livre d'heures de Pierre II, duc de Bretagne, contient un grand nombre de miniatures, et celle qui orne la page de l'office de saint Michel nous représente, indépendamment de la figure de l'archange, une image des plus curieuses, surtout par les renseignements qu'elle donne sur le Mont Saint-Michel à la fin du quatorzième siècle.

A cette époque, l'abbaye était gouvernée par Pierre le Roy, qui fut un des plus illustres abbés du Mont et l'un des plus grands constructeurs ou restaurateurs du monastère. Il reconstruisit le sommet de la tour des Corbins (à l'est de la Merveille), restaura et recouvrit les bâtiments abbatiaux au sud de l'église, commencés par Richard Tustin vers 1260, continués par ses successeurs et en partie ruinés par l'incendie de 1374. Il compléta les défenses de l'est en élevant la tour carrée, appelée Perrine, du nom de son auteur, et dans laquelle « il fit accommoder plusieurs petites chambres pour la demeure de ses soldats ». Au nord de Bellechaise, il construisit, dans les premières années du quinzième siècle, le châtelet et la courtine crénelée le reliant à la Merveille.

Le châtelet ou donjon est élevé en avant de la face extérieure nord de Bellechaise, sur laquelle il s'appuie sans liaison, laissant entre celle-ci et la face sud un espace vide, large mâchicoulis protégeant la porte nord, devenue la seconde porte intérieure depuis la construction du châtelet. Il se compose d'un bâtiment carré, flanqué aux angles de la face nord par deux tourelles encorbellées reposant sur des contre-forts et qui semblent être, par leurs formes générales, deux immenses bombardes dressées sur leurs culasses. Entre les piédestaux de ces tourelles s'ouvre la porte — où monte l'escalier conduisant à la salle des gardes, — qui était défendue par une herse manœuvrée de l'intérieur au premier étage du châ-

telet, et par trois mâchicoulis disposés entre les sommets des tourelles sous leur crénelage supérieur. Afin de couvrir le châtelet, Pierre le Roy éleva la barbacane qui l'enveloppe à l'est et au nord, ainsi que le grand degré au nord. Il modifia en même temps les remparts des côtés nord et ouest en élevant la tour Claudine, joignant l'angle nord-est et la Merveille, en ménageant dans l'étage inférieur de cette tour un corps de garde communiquant par une poterne avec le grand degré et commandant les passages sur ce point, ainsi que les communications avec les chemins de ronde du nord. Toutes ces constructions existent encore, sauf les marches du grand degré, dont on voit pourtant les traces, ainsi que les crénelages supérieurs en grande partie ruinés.

Il faut remarquer les dispositions ingénieuses des portes du grand degré, parce qu'elles sont, à notre avis, un exemple unique en leur genre. Les deux portes du grand degré et les deux entrées nord et sud de la barbacane étaient fermées chacune par un seul vantail — occupant toute la largeur des ouvertures, — qui se mouvait horizontalement et se manœuvrait par un système particulier, qui s'explique du reste par la situation exceptionnelle du Mont Saint-Michel, dont les bâtiments, ainsi que les ouvrages, se superposent et ne se relient entre eux que par une série de degrés et de rampes de toutes espèces.

Les vantaux des portes pivotaient sur leurs axes horizontaux, reposant sur les pieds-droits saillants établis de chaque côté à l'intérieur des portes ; ils s'ouvraient parallèlement à la pente de l'emmarchement, et, à la moindre alerte, ils pouvaient se baisser très-rapidement, entraînés par le propre poids de la partie inférieure, garnie de lourdes ferrures ; ils étaient maintenus fermés par des verrous fixés latéralement sur le côté intérieur des vantaux et dont on voit les gâches scellées dans les pieds-droits des portes. Les vantaux fermés opposaient une grande résistance aux attaques extérieures, parce que, étant soutenus par les feuillures latérales et les marches à l'intérieur, dans le sens de la poussée, ils ne pouvaient être enfoncés ou relevés qu'après de longs efforts et défiaient ainsi toute surprise.

Une place de guerre aussi importante que le Mont avait besoin de magasins pour ses provisions et de dépendances de toute nature pour l'installation des chevaux, qu'il était impossible de loger dans

l'intérieur du château. Ces magasins existaient déjà pendant le douzième siècle au sud-ouest, sur le seul côté du rocher accessible aux chevaux et aux voitures, et ils avaient été incendiés ou détruits comme la ville, en 1203. Ils furent reconstruits alors, agrandis, fortifiés, et devinrent un point stratégique d'une grande importance, aussi bien pour la défense de l'abbaye-forteresse que pour la facilité de ses approvisionnements. Aussi, ces magasins fortifiés, nommés les *Fanils*, constituèrent-ils, dès le treizième siècle, époque à laquelle les bâtiments abbatiaux s'élevèrent à l'est et au sud, un poste avancé, fortement défendu, relié à l'Abbaye, dont il formait l'entrée du sud-ouest, par des chemins de ronde crénelés et complétement indépendants d'ailleurs du corps de la place, qui avait elle-même ses propres ouvrages défensifs, protégeant les approches du monastère à l'est. Ces dispositions ne furent point changées lorsque, au quinzième siècle, la ville, ceinte de ses nouvelles murailles, s'étendit au sud du Mont. Les fortifications des Fanils furent même renforcées au seizième siècle par la construction de la *tour plate-forme Gabriel* et du *ravelin* protégeant l'entrée particulière des magasins de l'abbaye.

Il reste de ces ouvrages militaires le ravelin et la tour Gabriel (à peu près entiers), ainsi que les vestiges des constructions intermédiaires.

L'abbé Robert Jolivet avait accompagné Pierre le Roy au concile de Pise, et lorsque cet illustre abbé mourut à Bologne, en 1411, Robert obtint du pape Jean XXIII le gouvernement de l'abbaye. Il fut ensuite élu par les religieux et chargé par le roi de la garde du Mont.

Dans les premières années de son administration, il parut vouloir suivre les exemples de ses prédécesseurs; mais, lassé du séjour sévère de son abbaye, il vint à Paris en 1411, où il « estudioit en la Faculté ès décrets ». (Dom Huynes.) Cependant, en 1416, il regagna son abbaye menacée par les Anglais qui, après la bataille d'Azincourt, en 1415, s'étaient emparés de la basse Normandie. « Tandis que les Anglais fortifiaient Tombelaine, l'abbé du Mont Saint-Michel, Robert Jolivet, achevait de bâtir les murs et quelques tours qui cernent la ville comme ils se voient encore aujourd'hui... Pour subvenir à ces dépenses, l'abbé fut autorisé par le roi à prendre 1,500 livres sur les revenus des aides de la vicomté

d'Avranches et un autre subside sur le maître de la monnaie de Saint-Lô... Il put réunir des munitions et des vivres pour plus de sept années dans le Mont, qui devint une forteresse inexpugnable... » (Le Breton, *l'Avranchin pendant la guerre de Cent ans.* — Caen, 1879).

Le 6 novembre 1422, Guillaume de la Luzerne, un des principaux défenseurs du Mont Saint-Michel, « fut chargé, ainsi qu'Ambroise de Loré, par Jean de Harcourt, comte d'Aumale, lieutenant du roi en Normandie, Maine, Anjou et Touraine, de faire mener en la place du Mont Saint-Michel : 1° 1,500 grosses dondaines (flèches, traits d'arbalète); 2° 4,000 de trait commun; 3° 290 bottes de fil d'Anvers; 4° 1,600 livres de poudre à canon; 5° 4 grosses arbalètes de bois de Rouménie;... 9° 30 pavois; 10° 2 falots; 11° 1 canon de cuivre pesant 400 livres, portant pierre de 12 livres... » (*Chronique du Mont Saint-Michel,* publiée par Siméon Luce. — Paris, 1879.)

A l'époque où Robert Jolivet éleva la nouvelle enceinte, de 1415 à 1420 environ, la ville, ou plutôt les faubourgs de la ville, s'étaient agrandis vers le sud et, indépendamment de la nécessité de les défendre des Anglais retranchés à Tombelaine, il était indispensable d'opposer à l'attaque un front de défense beaucoup plus développé que celui des remparts du quatorzième siècle. Robert Jolivet vint souder ses nouvelles murailles à l'est, sur celles élevées au quatorzième siècle et descendant des escarpements du rocher — défendu par la tour du nord — jusque sur la grève; il flanqua ses murs d'abord d'une tour formant un saillant considérable destiné à battre les courtines adjacentes et à défendre le front de l'ouvrage; puis il continua les murs au sud en les renforçant de cinq autres tours dont l'une est placée à l'angle obtus formé par les courtines. La dernière tour, dite tour du Roi, constitue le saillant sud-ouest de la place et défend en même temps la porte de la ville, à l'ouest. A partir de ce point, les remparts se retournent à angle droit, se relient par des escaliers, des chemins de ronde crénelés, commandés par un corps de garde, aux rampes abruptes du rocher inaccessible, dont les crêtes sont pourtant fortifiées et communiquent avec les défenses de l'abbaye au sud.

Les murailles et leurs bases en glacis sont défendus par des mâchicoulis placés au sommet, dont les consoles supportent des

parapets découverts et crénelés. Plusieurs tours étaient couvertes et servaient de places d'armes pour les défenseurs des remparts.

Deux poternes existaient sur le front est. L'une de ces poternes dite *Trou-du-Chat*, s'ouvrait à la base des murailles à peu près au niveau moyen des hautes mers et était défendue extérieurement par quatre mâchicoulis descendant plus bas que les autres.

La Porte — Porte du Roi — qui s'ouvre dans la courtine ouest, flanquée par la tour du Roi, est un ouvrage fort intéressant. Construit en granit, il est composé avec beaucoup d'art et traité avec un soin extrême, tout en satisfaisant aux exigences multiples de la défense militaire. Précédées d'un fossé sur lequel s'abattaient les ponts-levis, qui formaient une première fermeture lorsqu'ils étaient relevés, la porte principale destinée aux chariots et la poterne latérale donnent accès dans la ville. Au-dessus des portes est le logis du gardien de la Porte; au-dessous, le passage principal et celui de la poterne correspondent à niveau avec un premier corps de garde, ménagé dans l'étage inférieur de la tour du Roi. Le grand passage était fermé, outre le pont-levis, par deux vantaux, l'un intérieur et l'autre extérieur du côté de la ville; il était, de plus, défendu par une herse en fer, — qui existe encore, — engagée dans les rainures latérales où elle glissait. La grande baie de la porte, fermée par un arc en ogive très-obtus, est surmontée d'un tympan orné de sculptures, dont les divers motifs superposés symbolisent tout à la fois le roi de France, l'abbaye vassale du roi et la ville vassale du roi et de l'abbaye. Ce tympan est encadré latéralement par deux contre-forts, — bordant les rainures des bras du pont-levis, — et supportant une rangée de fines arcatures trilobées sur lesquelles reposent les consoles des mâchicoulis qui soutiennent un parapet crénelé et couvert, se reliant aux crénelages des tours et des murailles.

Dans les premières années du quinzième siècle, l'artillerie à feu commençant à être employée avec succès dans les siéges, on s'aperçut qu'il était important d'éloigner l'assiégeant du corps de la place et de couvrir les approches des portes par des ouvrages d'une certaine étendue, composés de murs épais, percés de meurtrières et peu élevés, afin d'être commandés par les courtines ou les tours. L'habile capitaine qui défendit le Mont, de 1425 à 1434,

Louis d'Estouteville, sire d'Aussebost et de Moyon, reconnut la nécessité de fortifier l'entrée de la ville par des travaux avancés, et, dès les premières années de son commandement, il éleva la barbacane qui protége la porte du Roi.

La barbacane se compose d'un mur épais formant un saillant très-aigu vers le sud-ouest, laissant entre son front et le rocher un espace fort restreint et facile à battre, tout en ménageant intérieurement une place d'armes en avant de la porte de la ville. La porte et la poterne de la barbacane s'ouvrent sur la face ouest de la courtine, flanquée par un redan en quart de cercle, commandant l'entrée et aboutissant à la base du rocher, inaccessible sur ce point. Les murs sont percés d'embrasures pour des fauconneaux ou des coulevrines, au sud, à l'ouest et dans le redan; le sommet des murs est percé d'archères et de meurtrières pourvues d'une mire circulaire au milieu pour les *traits à poudre*, connus dès le quatorzième siècle, ou bien pour « les *canons à main* qui furent employés pendant toute la durée des guerres avec les Anglais ». (J. Quicherat, *Histoire du costume, etc.* — Paris, 1875.)

Nous trouvons la date exacte de cette construction dans le très-curieux ouvrage publié par M. Siméon Luce et dont nous avons déjà parlé : *Chronique du Mont Saint-Michel.* Elle est donnée par deux chartes que leur importance nous empêche de reproduire complétement, mais dont nous citerons les résumés :

La première : 1426, 3 juin, Mont Saint-Michel : « Richart Lombart, vicomte d'Avranches, qui a fait dresser des fourches patibulaires dans les grèves du Mont Saint-Michel pour l'exécution d'un condamné, et Louis d'Estouteville, sire d'Auzebosc et de Moyon, capitaine du Mont Saint-Michel, qui fait extraire des pierres à bâtir et du sablon du rocher dudit Mont pour la construction d'une poterne ayant appartenu à Jamet le Gay, Richart Lombart et Louis d'Estouteville certifient, en présence des religieux et du vicaire apostolique de l'abbaye du Mont Saint-Michel, que l'érection desdites fourches et ladite construction ne portent en rien atteinte aux droits de propriété de l'abbaye. »

La deuxième : 1426, juillet, Mont Saint-Michel : « Louis d'Estouteville, sire d'Auzebosc et de Moyon, capitaine du Mont Saint-Michel, déclare que le fait de la construction d'une tour ronde et d'une poterne dont il a pris l'initiative pour compléter les défenses

de la place ne porte aucune atteinte aux droits de propriété de l'abbaye. »

Ce fait, entre autres, prouve ce que nous avons avancé en commençant, c'est-à-dire que l'étude de l'architecture peut fournir des documents spéciaux d'une importance décisive en plus d'un cas, et qu'elle doit rendre quelques services aux archéologues.

Par l'examen de l'architecture de la barbacane nous avons, il y a plusieurs années déjà, dans nos rapports à M. le Ministre des Beaux-Arts, et dans notre volume sur le Mont Saint-Michel, indiqué la date de la construction de cet ouvrage et nous disions : « Quelques historiens croient pouvoir affirmer que la porte du Roi aurait été construite en 1415 par Louis d'Estouteville et l'abbé Jean Gonault, vicaire général, etc. Il suffit de se rendre compte de la situation du Mont Saint-Michel, de 1420 à 1449, pour être convaincu que cette importante construction existait déjà depuis plusieurs années lorsque le commandement de la place fut confié par le roi à Louis d'Estouteville en 1425. Le capitaine du Mont et son abbé songeaient alors à protéger la ville, — investie par les Anglais dès 1423, — par de grosses défenses établies rapidement pour renforcer les remparts, plutôt qu'à orner ses murs ou sa porte de fins ouvrages, longs, coûteux et qui n'auraient rien ajouté à la solidité de la place. »

Grâce à ses remparts et au courage de ses défenseurs, la ville soutint un long et glorieux siége, et, de 1423 à 1434, elle résista courageusement et victorieusement aux assauts des Anglais. Celui de 1434 fut surtout redoutable. Le 17 juin, les Anglais, sous la conduite du sieur d'Escalles, « bien armés de pied en cap, menans quant et eux des machines espouvantables et plusieurs instruments de guerre avec lesquels ils assaillirent si furieusement les murailles de la ville qu'ils y firent une grande brèche, de sorte qu'ils croyoient desjà ville gaignée, mais, venants à l'assault, ils furent si vivement repoussez par ceux de ce Mont, conduits par Louys d'Estouteville, qu'il demeura presque deux mille Anglois de tués dans les murailles et sur les grèves... » (Dom Huynes.)

Nous croyons pouvoir dire que la brèche dont parle Dom Huynes fut faite du côté sud, dans la courtine entre la tour basse et celle dite de la Liberté. Dans cette partie, les murailles indiquent une construction plus grossière qu'autre part, comme si elle avait été faite après coup et précipitamment. C'est d'ailleurs le côté le plus

vulnérable de l'enceinte, en raison de l'éloignement et de l'insuffisance des tours flanquantes, et surtout du peu de hauteur des murs. On remarquera également que sur ce point les murailles sont d'une très-faible épaisseur.

Au seizième siècle, l'artillerie à feu, qui avait fait de si grands et de si rapides progrès à la fin du siècle précédent, et dont les effets étaient déjà si puissants, changea les conditions de l'attaque et par conséquent de la défense. Par sa situation exceptionnelle au milieu des grèves dangereuses qui déjouaient toute tentative d'investissement, et mettaient la place à l'abri d'un siége régulier, parce qu'il était impossible d'entreprendre tous les travaux d'approche, de tranchées, d'établissement de batteries de brèche, nécessairement longs, difficiles, et à l'exécution desquels les marées périodiques opposaient un obstacle insurmontable, le Mont Saint-Michel pouvait mieux que toute autre forteresse trouver dans ses anciennes murailles une protection suffisante. Cependant, nous voyons sous François Ier les remparts se modifier suivant les progrès de l'art militaire du temps, en renforçant l'ancienne barbacane de la porte de la ville par un solide ouvrage avancé, en construisant à l'ouest, et sur un point stratégique important, une tour plate-forme renfermant plusieurs étages, et enfin en transformant en batteries couvertes et découvertes deux des anciennes tours des fronts est et sud des remparts. Ces modifications sont moins caractéristiques ici que partout ailleurs; néanmoins, elles nous ont paru utiles à constater, parce qu'elles nous permettent de suivre et d'étudier les transformations architectoniques des défenses de la ville.

La tour ou plutôt le bastillon Gabriel — du nom de son auteur, Gabriel du Puy, lieutenant du roi en la place du Mont — est surtout intéressante. Bâti en 1534, au point où le rocher devient praticable, cet ouvrage est composé de trois étages de batteries rasantes, percés d'embrasures de canon, évasés à l'extérieur et couverts par une voûte annulaire en plan, retombant à peu près au centre sur un énorme pilier. A chacun des trois étages, le pilier central est pourvu d'une trémie qui servait à l'aération de la batterie, afin d'enlever rapidement la fumée de la poudre; ces trémies se réunissaient nécessairement dans une cheminée, dont la souche devait s'élever au-dessus de la plate-forme, avant la construction du moulin (en 1627).

Jusqu'à la fin du dix-septième siècle, les remparts furent entretenus par les gouverneurs de la place, mais à cette époque ils furent à peu près abandonnés. Dans les premières années de son règne, Louis XV reprit possession d'une partie de l'abbaye dans laquelle il renferma des prisonniers d'État et imposa une garnison à la place. En 1731, une somme de 37,146 livres fut employée à réparer les remparts qui, d'après l'édit de 1681, faisaient partie du domaine de la Couronne. A partir de 1731, si l'on ne trouve plus de traces de réparations faites aux remparts, on voit beaucoup trop de preuves de l'état d'abandon dans lequel ils furent laissés; ils ne furent même pas compris dans le classement des places de guerre fait par la loi du 11 juillet 1791. Non-seulement on ne les entretint pas, mais encore, en 1797, les commissaires du district d'Avranches vendirent, pour une somme minime, la tour Gabriel à un des habitants de la ville. Aussi le temps a-t-il pu faire sans entraves son œuvre destructive, et, si l'enceinte de la ville existe encore de nos jours, elle doit uniquement sa conservation à la construction robuste de ses murailles.

Une ordonnance du 2 avril 1841 classa la ville fortifiée du Mont parmi les places fortes de la France; cependant nul travail n'y fut fait; au contraire, les tours du nord et celle de la Liberté, dont les voûtes supérieures s'étaient effondrées, furent remplies de terre, sans qu'on y fit aucune réparation. Un autre décret du 19 septembre 1855 déclassa les remparts; ils furent dès lors complétement oubliés, sauf par les habitants de la ville, qui firent leurs magasins dans une partie des murs et qui transformèrent les terrasses des tours et les escaliers ruinés en jardins et en potagers.

Heureusement ce triste état de choses a cessé depuis 1872, et un décret rendu par le président de la République, en date du 20 avril 1874, affecta au service des Monuments historiques, — *pour en assurer la conservation*, — l'abbaye et, virtuellement, les remparts qui forment son enceinte et restent la propriété de l'État, qui est rentré en possession de la tour Gabriel après l'acquisition faite, le 10 juin 1876, sur la proposition de la Commission des Monuments historiques.

Enfin, grâce aux travaux faits déjà par les soins de l'Administration des Beaux-Arts, l'avancée de la barbacane est redevenue l'entrée digne de l'ancienne cité du Mont Saint-Michel, en attendant

que la restauration des remparts puisse être entreprise comme l'est, depuis 1873, celle de l'abbaye. Cette mesure nécessaire aura pour résultat, sinon de restituer à l'enceinte du moyen âge son aspect primitif, tout au moins de conserver tous les ouvrages défensifs qui présentent, par leurs origines diverses, ainsi que par leurs transformations successives, des exemples fort intéressants de notre architecture militaire du treizième au quinzième siècle.

Édouard CORROYER,

Membre de la Société des Antiquaires de Normandie, membre de la Société des Antiquaires de France, lauréat de l'Institut, architecte du Gouvernement, chargé de la direction des travaux de restauration du Mont Saint-Michel.

II

MÉMOIRE

SUR LA FONDATION DE LA CATHÉDRALE DE LANGRES ET LE STYLE DE TRANSITION [1].

S'il est une étude intéressante pour l'architecte et pour l'archéologue, c'est celle des vieux monuments près desquels il a longtemps vécu, qu'il a vus chaque jour, et à ce titre l'église cathédrale

[1] A la séance où ce mémoire a été lu, il a été fait de nombreuses objections sur la date à laquelle l'auteur attribuait la construction de la cathédrale de Langres. Si les conclusions de l'auteur devaient être adoptées, l'histoire de l'architecture gothique serait complètement à refaire, et Saint-Mammès en serait, très en avance, le point de départ unique. Poissy, Saint-Denis, Noyon et tant d'autres édifices do l'Ile-de-France et du domaine royal, où l'on a depuis longtemps constaté les essais timides, les recherches, les maladresses mêmes d'un art qui se cherche et qui n'est pas encore arrivé, n'auraient en réalité pas eu à se produire si Saint-Mammès, qu'on met généralement au douzième siècle, était en

Saint-Mammès de Langres mérite de notre part une attention toute spéciale.

Un voile épais, difficile à percer, cache son origine, et les documents font complétement défaut. On se trouve donc obligé d'entrer dans le vaste champ des suppositions; essayons de débrouiller un peu ce chaos et d'arriver à la vérité.

Une donation faite à l'abbaye de Saint-Étienne de Dijon, citée par Pérard [1], fait mention de la cathédrale de Langres, au temps où l'évêque Arduin occupait le siége de Langres, c'est-à-dire entre les années 1050 et 1065; mais il est assez difficile de déterminer depuis combien de temps elle aurait existé avant cette époque, et comme la donation rapportée par Pérard est sans date, on ne sait si elle a été faite au commencement ou à la fin de l'épiscopat d'Arduin. Si l'église n'a pas été construite sous l'épiscopat d'Arduin, elle n'a pu être bâtie par les chanoines, qui n'avaient à cette époque que des revenus insuffisants pour leur nourriture, car ce n'est qu'en 1179 que l'évêque leur abandonna le tiers du comté de Langres, doté de revenus considérables.

On ne peut pas non plus attribuer sa construction aux évêques Hugues de Breteuil et Richard, prédécesseurs d'Arduin sur le siége de Langres, dont l'un, accusé de plusieurs crimes, et forcé de quitter son évêché, fut déposé par le pape Léon IX, et dont l'autre n'occupa le siége de Langres que pendant cinq mois.

Elle a donc pu être construite, soit par Lambert de Vignory, soit par son prédécesseur Brunon de Roucy.

Lambert de Vignory paraît avoir joui d'une grande considération et de revenus importants. Il assista, en 1027, au couronnement du roi Henri Ier, fils du roi Robert, et fut le premier des évê-

réalité du commencement du onzième. En même temps, il n'y avait pas à demander à l'auteur la moindre modification, ce qu'il dit ne portant pas sur les détails, mais sur le fond même d'une très-grosse question. Il est bon qu'elle ne cesse pas d'être reprise, et, comme l'église de Langres est un monument fort important, qui n'est pas assez connu et sur lequel il est toujours intéressant de revenir, le Comité a été unanime pour demander l'impression de ce mémoire, en laissant à son auteur la responsabilité de ses conclusions, précisément pour que la discussion reste ouverte.

(*Note du Comité.*)

[1] Pérard (Étienne), né à Dijon en 1590, mort en 1663, conseiller au parlement de Bourgogne, a laissé un *Recueil de plusieurs pièces curieuses servant à l'histoire de Bourgogne*. Paris, 1664, in-folio.

ques de Langres qui eut cet honneur, devenu plus tard l'un des priviléges attachés au siége de Langres. Il était issu d'une noble famille langroise et fit des donations aux abbayes de Saint-Étienne et de Saint-Bénigne de Dijon, à l'abbaye de Bèze et même à celle de Flavigny du diocèse d'Autun. Il avait été prévôt de la cathédrale et devait lui porter un intérêt tout particulier. Il a donc pu parfaitement la faire construire, et, s'il l'a fait, on peut présumer que c'est pour payer sa construction qu'il se décida à vendre, en 1028, la seigneurie de la ville de Dijon au roi Robert, car il ne put se décider à détacher de l'évêché de Langres une possession aussi importante, que par de puissantes considérations, et il ne paraît guère possible de faire remonter à une époque encore plus reculée, c'est-à-dire aux premières années du onzième siècle, la construction de la cathédrale de Langres. Mais il ne faut pas oublier qu'en étudiant nos anciennes églises, on a de jour en jour été forcé de reculer l'époque à laquelle on a commencé à employer l'arc ogival, et de fortes présomptions peuvent faire croire que c'est au prédécesseur de Lambert de Vignory qu'il faudrait attribuer la construction de la cathédrale de Langres, ou au moins sa fondation.

Cet évêque était Brunon de Roucy, archidiacre de Reims, né en 957, l'un des plus grands prélats qui aient gouverné l'Église de Langres. Descendant de Charlemagne, proche parent de Louis d'Outremer, il avait pour père Renaud de Roucy, comte de Reims, et pour sœur Ermantrude, femme d'Othe Guillaume, duc de Bourgogne. Disciple du célèbre Gerbert, savant lui-même, doué de toutes les vertus, il obtint, à l'âge de vingt-quatre ans, l'unanimité des suffrages de l'Église de Langres, et fut sacré évêque en 981.

A son arrivée, il trouva le diocèse dans l'état le plus déplorable; les invasions des Normands et la guerre de la succession du duché de Bourgogne avaient laissé partout la désolation; les abbayes et les églises étaient en ruine, leurs biens avaient été envahis. La terreur inspirée par la fin du monde, que l'on attendait en l'an 1000, faisait qu'on ne cherchait pas à mettre fin à ces désastres. L'activité que déploya l'évêque Brunon dans son administration prouve que, comme sa parente la reine Gerberge, qui fit publier par Adson, abbé de Montierender, le livre de l'*Antechrist,* rédigé pour combattre l'idée de la fin du monde prochaine, Brunon ne

partageait pas l'appréhension si généralement répandue. Il s'efforça de réparer[1] ant de désastres, réforma les abbayes de Saint-Bénigne de Dijon, de Saint-Michel de Tonnerre, fonda ou restaura un grand nombre de prieurés, fit rebâtir Saint-Vorles de Châtillon. L'abbaye de Saint-Bénigne devint célèbre par la régularité de ses moines et par les écoles que Brunon y institua. Il admet, par un zèle qu'on ne saurait trop louer, les séculiers dans ces écoles, qui semblaient devoir être établies exclusivement pour des religieux [1]. Enfin il pose avec l'abbé Guillaume les fondements de l'église Saint-Bénigne et fournit une grande partie des fonds nécessaires à sa construction.

Tout en s'occupant de ses divers travaux, Brunon de Roucy défendait les possessions de son évêché contre le roi Robert, qui voulait le forcer à lui céder la ville de Dijon; non-seulement Brunon ne voulait point consentir à abandonner cette ville à Robert, mais il en donnait le comté en fief à Villenc de Saulx. Enfin, après avoir réparé toutes les ruines qu'il avait trouvées dans son diocèse lors de son élévation à l'épiscopat, il mourut en 1014, et fut inhumé, comme il l'avait demandé, dans la nef de sa cathédrale, sous une simple tombe, qui existait encore en 1791.

De tous les tombeaux si nombreux des évêques de Langres que l'on voyait avant la Révolution dans la cathédrale Saint-Mammès, celui de Brunon de Roucy était le plus ancien, ce qui pourrait faire croire que cet évêque avait été enterré depuis la construction de l'église, ou du moins lorsqu'elle était déjà commencée [2], et que les monuments qui recouvraient la sépulture des évêques prédécesseurs de Brunon, n'avaient pu être conservés lorsque la cathédrale avait été rebatie. Cette opinion paraît d'autant plus fondée que les fouilles faites, il y a quelques années, au pied des murs de la cathédrale Saint-Mammès, ont prouvé que le sol actuel de l'église est élevé de sept mètres au-dessus de l'ancien sol de la ville [3], et l'on peut penser qu'un exhaussement aussi grand n'a pas pu permettre de conserver les tombeaux qui existaient avant la reconstruction de

[1] L'école de la cathédrale fut remplacée, plus de cinq siècles après, par le collége de Langres.

[2] *Ce grand prélat,* dit le chanoine Tabourot, *choisit par humilité sa sépulture à la nef de la cathédrale, au devant de la grande arcade du jubé...*

[3] En creusant les fondations du portail, en 1768, on trouva à sept mètres de profondeur une borne miliaire, qui y est restée debout.

l'église. Ce qui semblerait encore confirmer cette opinion, c'est que tous les chroniqueurs s'accordent à dire que le souvenir de Brunon était resté entouré à Langres d'une vénération toute particulière, vénération qui, sans doute, était due aux vertus de cet évêque, mais qui pourrait aussi s'attacher à la mémoire du prélat qui avait fait élever la cathédrale.

La tombe de l'évêque Brunon de Roucy paraît donc marquer une séparation entre la cathédrale qui existe aujourd'hui et celle qui l'avait précédée.

Il y a évidemment une différence très-tranchée entre l'architecture des églises Saint-Bénigne de Dijon et Saint-Vorles de Châtillon, élevées sous l'épiscopat de Brunon de Roucy, et le style de la cathédrale de Langres; mais, si cette cathédrale est le premier monument bâti dans le style de transition, il est certain que cette différence ne peut être opposée comme preuve qu'elle n'a point été élevée à peu près en même temps que les églises de Saint-Bénigne et de Saint-Vorles; car, quelle que soit l'époque à laquelle on fixe l'introduction de l'arc ogival dans la construction des églises, est certain que ce nouvel élément d'architecture a donné au monument dans lequel il a été employé un caractère entièrement distinct de celui des édifices élevés dans le style cintré. D'ailleurs, on peut penser que si la fondation de la cathédrale de Langres doit être attribuée à Brunon de Roucy, cette église ne fut probablement commencée qu'à la fin de son épiscopat, c'est-à-dire postérieurement à l'époque où l'on posa les fondements de Saint-Vorles et de Saint-Bénigne. Or, la fondation de Saint-Vorles remontant à 991 et celle de Saint-Bénigne à 1001, c'est entre 1001 et 1014, année de la mort de Brunon, que l'église de Langres aurait été commencée par cet évêque et terminée par son successeur Lambert de Vignory, qui, pour payer les frais de construction, aurait vendu la ville de Dijon.

Mais, quoi qu'il en soit, la construction de Saint-Mammès de Langres est antérieure à la fin du onzième siècle, et nous ne croyons pas que l'on connaisse aucune église, appartenant au style de transition, qui ait été bâtie à une époque aussi reculée. C'est donc à la cathédrale de Langres que l'arc ogival paraît avoir été employé pour la première fois, concurremment avec l'arc cintré, qui jusqu'alors avait servi seul dans la construction des édifices religieux.

A cette époque, les restes de la splendeur de l'ancienne cité pendant la domination romaine étaient encore très-nombreux. Sans parler de la porte gallo-romaine, encore debout dans l'enceinte à l'ouest de la ville, après avoir bravé près de dix-huit cents ans, ni de la porte dite de Longe-Porte, remontant aux mêmes temps et dont nous avons pu voir les restes aujourd'hui disparus, on conserve au Musée de Langres des débris recueillis dans le sol de la ville, qui accusent la grandeur et l'importance des monuments d'autrefois. Nous avons pu, par l'étude que nous avons faite de ces constructions d'un autre âge, acquérir la preuve qu'il y avait entre eux certains rapports leur donnant une sorte de solidarité. Ainsi, nous avons mesuré l'épaisseur des assises formant la porte gallo-romaine, et c'est avec le plus grand intérêt que nous avons constaté que les assises de la porte de Longe-Porte étaient de même hauteur (57 centimètres); nous avons constaté en même temps qu'elle était la même pour les assises de la porte intérieure Saint-Didier, construite au quatorzième siècle, évidemment avec des matériaux provenant de monuments romains et des carrières de Perrogney formées d'un calcaire composé d'une agglomération considérable de coquilles fossiles.

On ne doit donc pas s'étonner que dans la construction de la cathédrale de Langres on trouve le souvenir des beaux chapiteaux ornés de feuilles d'acanthe si merveilleusement étudiés par l'art antique et les pilastres aux cannelures élégantes et si légères entourant le *deambulatorium*. Les chapiteaux du *triforium*, ornés de compositions et d'ornements fantastiques, ont à peu près seuls conservé le caractère de l'époque romane; la feuille d'acanthe paraît avoir pris le dessus et est évidemment un retour à l'ornementation romaine, dont les modèles existaient très-nombreux pour l'architecte. Puis il n'est pas impossible que des débris de la cathédrale qui a précédé l'église actuelle, aient été employés à la nouvelle construction; ils pouvaient bien être dans le style des monuments romains, et les chapiteaux qui se voient encore dans les contre-forts de l'abside, au sud, peuvent bien provenir de la cathédrale primitive, d'autant plus que cette partie du monument semble avoir été construite avant la nef, et que là seulement on retrouve les souvenirs du style roman.

Mais, en même temps qu'il se rapprochait de l'art antique,

l'architecte de la cathédrale de Langres adoptait un style nouveau qui devait faire oublier pour longtemps toutes les règles des monuments de la Grèce et de l'Italie : c'était le style ogival. Avant l'emploi de l'arc en ogive dans les monuments de l'époque de transition, on pouvait déjà le rencontrer en Sicile, dans les tombeaux grecs, au nilomètre de Rodah, près du Caire, à l'entrée de l'aqueduc de Tusculum ; mais on ne peut supposer que la cathédrale de Langres ait été élevée sous l'inspiration des monuments d'Orient, car l'arc ogival de cette église n'est point le même que celui des monuments antérieurs au onzième siècle, et son style n'a aucun rapport avec celui des mosquées d'Asie et d'Afrique. On ne trouve, d'ailleurs, dans les chroniqueurs aucune trace de relations entre Langres et l'Orient, avant le commencement de ce siècle, et nous avons cherché à démontrer que la construction de la cathédrale est antérieure aux croisades.

Le style de transition paraît donc avoir pris naissance dans le diocèse de Langres; il n'est pas une imitation ni une importation, et il n'est dû qu'à la science de l'architecte qui le premier eut la pensée de substituer l'ogive à l'arc cintré dans les édifices religieux. Mais une innovation de cette nature n'a pu se faire sans raison. Aussi on admire le but de l'architecte, qui a compris que c'était un moyen de donner aux édifices plus d'élévation et plus de grandeur, sans nuire à leur solidité, et sans augmenter la dépense de construction, considération ayant déjà, à cette époque, une grande importance. La cathédrale de Langres fait voir combien cette innovation fut heureuse, et combien, en faisant prédominer la ligne verticale et horizontale, on peut donner ce caractère si éminemment religieux, qui distingue de tous les autres monuments les églises dans lesquelles on a employé l'arc ogival.

Ce qui semble prouver que les architectes qui élevèrent les premières églises dans le style de transition ne se proposèrent pas d'autre but que de leur donner plus d'élévation, c'est que l'ogive ne fut employée par eux que pour remplacer l'arc cintré dans les parties où cet arc exerçait une poussée plus grande et plus nuisible à la solidité de l'édifice, et où seulement il pouvait contribuer à donner plus d'élévation au monument, c'est-à-dire dans les voûtes et dans les arcades qui séparent la nef des collatéraux. Partout ailleurs, le plein cintre continue à être employé,

dans les portes, dans les baies destinées à donner de la lumière, ou à servir d'ornement; et l'arc ogival qui, dans les édifices élevés à une époque postérieure, pouvait se prêter aux combinaisons les plus élégantes, les plus capricieuses et les plus variées, ne fut nulle part employé comme moyen d'ornementation dans les monuments de transition.

Il existe aux environs de Langres plusieurs églises qui offrent évidemment, en tout ou en partie, une imitation de l'architecture de la cathédrale Saint-Mammès ; mais peu de temps après la construction de cette église, le style du monument se propageait dans les provinces voisines, en suivant une voie conforme à la position géographique du diocèse de Langres et à la constitution politique au onzième siècle.

Placé au point de partage des eaux qui traversent la France pour se jeter par la Meuse dans la mer du Nord, par la Marne et l'Aube dans la Manche, par la Vingeanne et la Saône dans la Méditerranée, le pays de Langres n'a jamais eu dans tous les temps que peu de rapports avec les contrées arrosées par la Meuse et la Marne, c'est-à-dire avec le nord et le nord-ouest, et ses relations ont toujours été plus fréquentes avec l'ouest et le sud. A l'époque celtique, les limites de la Belgique étaient assez près de la ville au nord. Elle se trouve dans la même situation après l'établissement des royaumes de Bourgogne et d'Austrasie. Enfin, au onzième siècle, elle formait un petit État particulier à la tête duquel était l'évêque de Langres, qui, en outre du comté de Langres, possédait la ville et le comté de Dijon, et étendait, comme évêque, son autorité sur un vaste diocèse, dont les limites, fort rapprochées au nord de Langres, renfermaient, du côté de l'ouest, Bar-sur-Aube et Tonnerre, et ne s'arrêtaient du côté sud qu'à peu de distance de Beaune. L'évêché de Langres faisait en outre partie, comme aujourd'hui, de la province ecclésiastique de Lyon ; on s'explique donc comment, au onzième siècle, les relations et l'influence de Langres étaient exclusivement au sud et à l'ouest de la ville. L'architecture de transition, partant de Langres pour se répandre dans la France, suivra donc, dans son développement, une marche entièrement conforme à la situation du diocèse, c'est-à-dire qu'elle se propagera dans le comté de Langres, puis au sud et à l'ouest, dans la Bourgogne, qui était en partie comprise dans le diocèse,

et qu'elle ne se répandra pas au nord. Ainsi, on voit s'élever en 1065 Notre-Dame de Semur et Saint-Ladre d'Autun, qui a des caractères de ressemblance si complète avec la cathédrale de Langres, Notre-Dame de Beaune, commencée dans le style roman en 966 par le duc Henri le Grand et terminée en 1080 dans le style de transition. Toutes ces églises sont une imitation plus ou moins exacte de la cathédrale de Langres; l'ogive se montre dans les arcades de l'étage inférieur et dans les voûtes, l'arc cintré sert à amortir les fenêtres et les portes. Les pilastres ont remplacé les colonnes, et à Saint-Ladre d'Autun, comme à Saint-Mammès de Langres, les pilastres sont cannelés et offrent, ainsi que les chapiteaux, une imitation des ornements romans. Le *triforium* qui règne, comme à Langres, entre les arcades inférieures et les fenêtres supérieures, est formé d'arcades cintrées séparées par des pilastres; l'imitation de la cathédrale de Langres est frappante, seulement cette dernière a des proportions plus grandes et se distingue par plus de pureté dans les sculptures.

Au nord de Langres, on ne retrouve guère que l'église de Joinville et celle de Blécourt, qui appartiennent au style de transition.

Quelques archéologues, et parmi les plus autorisés Viollet-Leduc, enlevé tout récemment et trop tôt pour la science, ont désigné les édifices qui offrent une imitation de l'architecture de Langres sous le nom de monuments de l'École bourguignonne; mais puisque c'est à cette cathédrale que l'on trouve le plus ancien type et le plus remarquable de ce style, et que les églises construites en Bourgogne l'ont été évidemment à l'imitation de l'église de Langres, ville qui n'était pas dans la Bourgogne, il serait peut-être plus exact de désigner cette origine et de donner à l'École qui a produit les monuments du style de transition, imités de la cathédrale Saint-Mammès, le nom d'École de Langres.

Terminons en disant que si l'on compare l'architecture de la cathédrale de Langres à l'architecture ogivale, elle a sans doute une infériorité incontestable, quoique l'emploi de l'ogive dans les voûtes et les arcades inférieures suffise déjà pour lui donner une forme plus élancée qu'aux édifices à plein cintre. Mais si les églises de l'époque de transition n'ont point encore cette légèreté des monuments qui ont été élevés dans les siècles suivants, si leurs nefs n'offrent rien d'aussi élégant que ces colonnettes s'élançant

avec une hardiesse admirable à une hauteur extraordinaire, et s'épanouissant dans les nervures des voûtes, si tout n'y est pas lumière, galeries, dentelles à jour, comme dans les églises ogivales, cependant leurs pilastres, quoique trop massifs, ont de la majesté, leurs chapiteaux sont richement sculptés, les archivoltes de leurs portes et de leurs voûtes sont décorés de gracieux ornements, leurs nefs plus élevées que celles des églises d'une époque antérieure ne manquent point de grandeur. Si les lignes horizontales y dominent encore trop, et si elles n'ont point l'effet des constructions du treizième et du quatorzième siècle, où toutes les parties de l'église tendent à s'élever vers le ciel, cependant elles offrent un aspect imposant, et l'abside de la cathédrale de Langres, le type le plus beau et le plus pur de l'architecture de transition, restera toujours remarquable par son élégance.

Enfin, on peut dire que si l'architecture ogivale ne s'était pas élevée jusqu'au sublime dans les admirables cathédrales du trezième et du quatorzième siècle, l'art chrétien n'offrirait pas de monuments ayant un caractère plus religieux que les églises de transition.

Henry Brocard,

Architecte, secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, membre de la Société des études historiques, associé correspondant de la Société des antiquaires de France.

III

LA TOUR DE DUÈZE A CAHORS

Parmi les monuments du moyen âge que possède la ville de Cahors, un des plus remarquables est la tour de Duèze. Sa hauteur, l'épaisseur de ses murs, la solidité de ses matériaux, le carac-

tère de force qu'elle présente, attirent l'attention. Elle est située sur le plateau qui est au nord de la ville, sur la paroisse Saint-Barthélemy, à côté de l'église de ce nom, et d'un palais dont elle faisait autrefois partie intégrante, mais dont il ne reste aujourd'hui que des ruines. Il est difficile de donner la date exacte de sa construction; ce n'est qu'approximativement, en tenant compte du style ogival de son architecture, qu'on peut la faire remonter au commencement du treizième siècle.

Le plus ancien document où il en est fait mention, sous le nom de tour des Soubiroux, est un procès-verbal de montrée ou descente sur les lieux faite en 1288, devant l'évêque de Cahors, Raymond de Cornil, par Huard Gonaud, sergent du roi. Cette montrée tendait à régler de graves contestations survenues entre les consuls et l'évêque, touchant l'existence et l'exercice des droits seigneuriaux de ce dernier sur les places, tours, barbacanes, murs et autres fortifications de la ville.

Plus tard, vers 1322, Pierre Duèze, frère de Jacques Duèze, célèbre sous le nom de pape Jean XXII, voulut faire rétablir la maison paternelle, voisine de ce monument, sur un plan plus grandiose et plus digne de la situation de sa famille. Comme l'espace lui manquait, le roi et les consuls lui accordèrent cette tour et les murs de la ville attenants, pour les joindre au palais qu'il se proposait de construire. C'est depuis lors que la tour a été appelée tour Duèze, contrairement à l'opinion populaire et légendaire qui en attribuait l'origine au pape Jean XXII, et l'avait décorée du nom de ce pontife.

A partir de cette époque, la tour et le palais ont la même histoire.

Après la mort de Pierre Duèze, 1327, ce monument devint, par héritage, la propriété de son fils Armand Duèze, vicomte de Caraman. En 1328, Marguerite, fille du seigneur de l'Isle-Jourdain et femme du vicomte de Caraman, l'occupa pendant quelque temps. Mais il fut abandonné après la mort de Jean XXII, lorsque les descendants de Pierre Duèze cessèrent d'habiter le Quercy pour s'établir définitivement dans leur nouvelle seigneurie du Languedoc.

En 1364, le mercredi avant la nativité de saint Jean-Baptiste, après une entrée solennelle, le prince de Galles, Édouard, y prit son logement et y resta neuf jours.

En 1370, la tour et le palais furent occupés par une partie de la compagnie bourgeoise de Guillaume Cornhet, chargé par l'évêque et les consuls de garder et de défendre contre les Anglais ce quartier de la ville.

Vers la fin du quatorzième siècle, les religieuses des Junies, de l'ordre de Saint-Dominique, furent forcées par le malheur des temps de quitter leur couvent fondé par Gaucelin de Jean, neveu de Jean XXII. Elles firent alors l'acquisition du palais de Duèze. Le roi céda aux consuls, qui transformèrent en une rente le droit d'amortissement qui lui était dû. Mais les religieuses ne pouvant la payer, un arrangement intervint entre elles et les consuls, le 29 avril 1400. Il leur fut fait abandon et remise de la rente, mais en retour elles durent céder pour toujours à la ville la tour Duèze avec tous ses aboutissants.

Mais déjà ce palais était en ruine, et comme les religieuses, à cause de leur extrême pauvreté, ne pouvaient le restaurer, elles l'abandonnèrent. C'est alors que les consuls, en 1403, firent démolir une partie de la façade, et en employèrent les matériaux à la réparation de quelques piliers du pont Neuf.

En 1424, on y enferma les Anglais que l'on avait fait prisonniers.

En 1431, la tour fut occupée par les Cordeliers qui, habitant hors de l'enceinte de la ville, craignaient les ravages des grandes compagnies. Cette occupation ne fut que temporaire.

Il est à croire qu'à partir de cette époque le palais et la tour devinrent une propriété privée. On voit, en effet, dans le cadastre de 1597, « *les hoirs de Jean Vayssière, appothicaire, tenir une maison et tour appelée de Dèze* ».

Enfin, le 9 ventôse an X, la tour devint une propriété départementale. Elle fut acquise par M. Bailly, premier préfet du Lot, pour y loger l'exécuteur des hautes œuvres, qui l'occupa jusqu'en 1849.

Plus tard, quoiqu'il eût été dressé un acte authentique, des doutes et des contestations s'élevèrent sur la question de propriété. La ville croyait que la tour lui appartenait; elle avait en conséquence fait quelques réparations, et à la suite d'un échange ratifié par l'autorité préfectorale, abandonné le rez-de-chaussée au propriétaire voisin. Elle avait même proposé au département, pour

mieux assurer ses droits, de lui abandonner ce monument, à la charge de le réparer. Mais le conseil général, mieux renseigné, dans une délibération de l'année 1867, décida que le département en conserverait la propriété.

DESCRIPTION.

La tour est barlongue; ses angles sont exactement orientés sur les quatre points cardinaux. Sa hauteur est de 34 mètres, et elle mesure hors œuvre, dans sa plus grande largeur, 8 mètres 50 cent., dans la plus petite, 7 mètres 60 cent., et dans œuvre, 7 mètres d'un côté et 6 mètres 10 cent. de l'autre. Les murs ont ainsi 1 mètre 50 cent. d'épaisseur.

Elle compte un rez-de-chaussée et cinq étages. Cinq créneaux d'un côté et quatre de l'autre couronnent le faîte.

Le rez-de-chaussée est recouvert par une voûte d'arête à arcs ogives formant une très-forte saillie. Ils se réunissent à une clef de voûte grossièrement sculptée. Une ouverture étroite l'éclairait, et l'on y pénétrait par une porte ogivale, aujourd'hui transformée.

Les quatre premiers étages ne communiquaient pas entre eux, mais chacun séparément, et par des portes différemment placées, avec le reste de l'édifice. Il ne devait y avoir de communication qu'entre les trois étages supérieurs qui s'élèvent, en le dépassant de quinze mètres, au-dessus du palais.

Des fenêtres ogivales, irrégulièrement percées, les unes simples, les autres géminées, éclairent les différents étages. Le cinquième seul a des ouvertures symétriquement placées : quatre sur les faces les plus larges, et trois sur les plus étroites.

Cette tour, qui n'offre rien de frappant ni de particulier sous le rapport de l'architecture et de l'art, est dans un mauvais état de conservation. La moitié des créneaux est tombée, les meneaux de quelques fenêtres ont disparu, et l'on a cintré les ouvertures. Les planchers sont entièrement détruits, et il ne reste plus que la voûte du rez-de-chaussée, sur laquelle tombent les eaux pluviales, qui s'infiltrent dans les murs et la clef de voûte. Les matériaux employés sont des pierres de moyen et de grand appareil.

BIBLIOGRAPHIE.

Archives municipales de la ville de Cahors.
Livre tanné.
Foulhiac, Histoire manuscrite du Quercy.
Dom Brun de Malverin, Généalogie manuscrite de la famille de Jean XXII.
Salvat, Histoire manuscrite du Quercy.
Lacoste, Histoire manuscrite du Quercy.
Périé (Raphaël), *Histoire du Quercy*.

François Cangardel,
Membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Lot.

IV

NOTICE

SUR LA FONTAINE DE MANTES.

Parmi les dix-neuf cents édifices français classés comme monuments historiques, le nombre des fontaines publiques est assez restreint. On n'en compte en effet que huit. Ce sont :

1° La fontaine Louis XII, à Blois ;
2° La fontaine Saint-Ladre, à Autun ;
3° La fontaine de Grenelle, à Paris ;
4° La fontaine des Innocents, à Paris ;
5° La fontaine de la Croix de Pierre, à Rouen ;
6° Une autre fontaine, à Rouen ;
7° La fontaine de Lisieux, à Rouen ;
8° La fontaine de la place de Mantes.

Trois de ces fontaines ont toujours été isolées. Ce sont : la fontaine de la Croix de Pierre, à Rouen ; la fontaine Saint-Ladre, à Autun, et enfin celle de Mantes. La fontaine de Blois et la fontaine des Innocents à Paris, aujourd'hui isolées, ne l'étaient pas autrefois ; celle de Rouen, en pyramide, est du quinzième siècle. Celle d'Autun,

qui date de 1545, a seule quelque analogie avec celle de Mantes. Nous y reviendrons un peu plus loin.

En dehors des monuments classés, nous pourrions citer la fontaine de Tours, due aux élèves de Michel Colomb; celle de Clermont-Ferrand, du plus pur seizième, ainsi que celle de Provins, type intéressant du douzième siècle, et la belle fontaine de Gaillon, aujourd'hui au Louvre.

Si, après cet examen rapide des fontaines publiques, nous ajoutons, à propos de celle de Mantes, qu'elle est parmi celles de France à peu près la seule qui soit à deux vasques bien déterminées; si nous faisons remarquer le profil élégant, le fini de l'exécution, la délicatesse, l'abondance et le goût des ornements; si nous tenons compte de la situation du monument sur une place étroite, au sommet d'une rampe brève, encadrée par la façade de l'*Auditoire,* aujourd'hui tribunal, avec ses fenêtres à meneaux, sa porte à arc en anse de panier, surmontée de pinacles, de niches et du porc-épic de Louis XII, nous aurons suffisamment indiqué que la fontaine de Mantes est un bijou digne au plus haut degré de ce seizième siècle si cher aux historiens de l'art. Nous aurons aussi justifié, d'un coup, l'intérêt de cette notice et tout le soin que nous avons apporté à en réunir les éléments.

Du seizième siècle, nous ne voyons donc dans nos monuments français que la fontaine des Innocents à Paris, les fontaines de Mantes, de Tours, de Gaillon, de Clermont et d'Autun. Mais cette dernière, comme nous en avons la preuve, est aussi postérieure à la nôtre. De plus, à Autun, nous voyons deux étages superposés, sous un ordre ionique et un ordre composite, et seulement une vasque. Si celle de Mantes a quelque rapport avec elle, c'est par son bassin très-bas et peut-être aussi hexagone dans le principe. Le pélican qu'on trouve à Mantes occupe à Autun la place terminale.

La fontaine de Mantes, cela est incontestable, est de la belle époque de la Renaissance. On avait d'abord supposé qu'elle était due à des artistes de Gaillon. Cette supposition peut être admise. Il nous a paru d'autant plus intéressant de nous livrer à de nouvelles recherches, que l'état de ruine de la grande vasque est de nature à en laisser prévoir la chute prochaine. Chaque jour voit disparaître un fragment, un détail de nos fines et charmantes sculptures. Nous en avions fait (M. Alph. Durand) en 1840 estamper quelques

parties aujourd'hui complétement effacées. Avant donc qu'elle vienne à disparaître tout à fait, essayons de résumer son état actuel, puis, à l'aide de documents inédits, d'indiquer ce qu'on peut présumer sur l'artiste qui en fut le créateur. En même temps nous dirons la date exacte de son adjudication.

DESCRIPTION.

De la fontaine primitive, il ne reste que le pilier et les deux vasques circulaires; le bassin a disparu et a été remplacé d'abord par un autre, en 1689, qui était orné de mascarons, et à une époque plus récente, par un autre encore, sans aucune espèce de caractère et qui déshonore le monument. Voici la description, aussi complète que possible en l'absence de dessins, de la partie ancienne :

Le pilier principal supportant la grande vasque est octogone. Sa partie inférieure ou piédouche porte sur quatre de ses faces quatre dauphins terminés en feuilles, formant consoles, d'environ 30 à 35 centimètres de hauteur, qui devaient plonger dans l'eau du bassin primitif. Ces dauphins, à l'exception d'un seul assez fruste, sont aujourd'hui détruits. Nous remarquons que le niveau de l'eau dans ce bassin inférieur a été considérablement relevé lorsque, par suite de la restauration de 1689, on changea le bassin, qui devait être très-bas, en une cuve profonde, semblable à celle qui existe encore actuellement.

Sur les huit faces du pilier sont sculptées en très-bas relief, mais avec un art infini, de charmantes arabesques, prenant toutes naissance dans des vases de formes variées; elles sont ainsi distribuées, en allant de gauche à droite :

Au nord : première face : trois épis avec feuilles.
Deuxième face : dauphins et feuilles.
A l'ouest : première face : feuilles, corbeille terminale avec des fruits et un oiseau.
Deuxième face : feuilles et trophée, composé d'une pique surmontée d'un casque antique, avec une hache d'armes et une flèche en sautoir.
Au sud : première face : feuilles, dauphins et fleurs.
Deuxième face : chimères et épis.
A l'est : première face : feuilles et dauphins.
Deuxième face : feuilles et corbeille surmontée d'un pélican.

La partie supérieure du pilier présente un chapiteau octogone,

décoré de feuilles d'acanthe très-fines et très-méplates, avec un tailloir octogone peu saillant, composé de pirouettes et d'une petite doucine aujourd'hui très-effacée.

Sur ce pilier est placée la première vasque, de 2 mètres de diamètre, décorée, dans tout le développement de sa partie moyenne, de mascarons, de rinceaux et d'armoiries.

Sur les faces principales sont quatre gros mascarons très-frustes, mais laissant encore voir quatre figures d'homme qui versaient l'eau de cette vasque dans le bassin. Entre ces figures sont les armes de Mantes, qui sont : *parti d'azur à une demi-fleur de lys d'or, et l'or au chêne arraché de sinople à trois glands d'or.* Ces écussons sont supportés par de charmantes petites figures de sirènes aux longs cheveux et dont les corps, se terminant en feuillages, vont se relier à droite et à gauche aux rinceaux délicats sortant d'un vase. Tout cet ensemble forme, avec les mascarons et les armoiries, une frise des plus gracieuses. Au-dessous de cette frise, un profil, composé de doucines et de scoties, présente une suite d'ornements de feuilles, d'entrelacs et de raies de cœur, dont les types principaux se retrouvent à Gaillon.

Malheureusement, la cimaise qui couronnait le bord supérieur de cette grande vasque ronde a disparu. Elle a été lourdement remplacée et défigurée par une seconde assise en pierre, espèce de hausse retenue en place par du ciment et une ceinture de fer du plus déplorable effet.

La seconde vasque, ronde également, est conçue et exécutée dans un sentiment du goût le plus pur; son galbe est des plus gracieux. Elle est très-bien conservée, quoiqu'elle ait été déplacée lors d'une restauration maladroite, à la suite de laquelle elle n'a pas même été reposée exactement dans l'axe de la première cuvette.

Au-dessous du bord supérieur est une gorge ornée de canaux. La partie saillante est couverte d'une frise de fines arabesques, où l'on retrouve encore, comme disposition décorative, les armes de Mantes alternant avec des coquilles et placées entre les gueules ouvertes de dauphins feuillus. Nous devons noter que ces armoiries ne sont plus aussi fidèles que celles de la grande vasque. L'écu est découpé à l'italienne. La demi-fleur de lys et la branche de chêne sont alternativement transposées, et la branche de chêne

porte trois glands terminaux et une cupule, avec une seule feuille ornementale.

La frise est coupée par quatre têtes d'où les eaux tombaient dans la grande vasque. Dans ces quatre têtes, atténuées en feuilles finement découpées, nous reconnaissons des chiens, et ce détail mérite peut-être une petite parenthèse.

On sait que chaque ville affiliée à la corporation de l'Arquebuse avait souvent un animal pour signe ou devise : Paris, les badauds; Meaux, les chats; Étampes, les écrevisses; Limay, près de nous, les loups; Mantes avait les chiens. Aussi Henri IV, après la bataille d'Ivry, répondit-il aux bourgeois de Mantes qui lui apportaient à Rosny les clefs de la ville : « Messieurs, je n'étais pas inquiet de vous; *bons chiens* reviennent toujours à leur maître. » Des jetons de Mantes de 1576, 1579 et 1585, portent un chien couché au revers, avec cette devise : *Fidelis comes*.

Y a-t-il, de la part du maître des œuvres qui prodiguait partout les armoiries de la commune de Mantes, afin de bien faire connaître une création municipale, l'intention de rappeler aussi dans ce motif de décoration très-apparent, *les chiens de Mantes ?* Nous le pensons, et nous avons pour cela les mêmes raisons que celles qui font retrouver dans les deux chats (*gatti*) de la fontaine des Gatteschi de Viterbe le rébus, le seing emblématique de cette puissante famille.

Le caractère dominant de la petite vasque, dont nous ne pouvons donner qu'une idée imparfaite, c'est l'élégance de la silhouette, le goût et la finesse de l'ornementation, et une supériorité d'outil au-dessus de tout éloge.

Entre la grande et la petite vasque, et supportant celle-ci, un pilastre ou balustre très-gracieux rappelle encore par son galbe accentué, par ses moulures très-profondément creusées, les motifs de Gaillon. De petites figures de femmes ailées, au-dessus des figures d'oiseaux, et au-dessus encore de petits dauphins, décorent et accusent les angles, et forment des sortes de petites consoles de l'exécution la plus fine.

A la partie inférieure de ce balustre, sur les faces principales et entre les quatre petites figures de femmes ailées, se trouve gravée, en quelque sorte, la date de cette fontaine : quatre salamandres en très-bas relief, surmontées d'une couronne royale ouverte, indiquent le règne de François Ier.

Tout ce petit édifice se termine par un champignon d'où sortaient les différents *jeux d'eaux* qu'on y a tour à tour adaptés. On peut voir à sa base les traces de trous qu'on y a percés pour obtenir des effets appropriés au goût des différents fontainiers chargés des modifications de l'appareil hydraulique.

A cette partie primitive et toute de pierre, nous pourrions ajouter un détail que nous fournit le jeton de 1689, et qui devait contribuer, avec la réfection du bassin, à justifier le : *Fontis restaurati,* que porte ce jeton. On voit en effet au-dessus du champignon une petite figure d'enfant nu, en plomb sans doute, supportant une gerbe horizontale de tuyaux figurant des branches de lys largement écartées et laissant tomber l'eau en minces jets dans le bassin inférieur. Un autre jet, partant d'une main de l'enfant, nous paraît une disposition moins naturaliste que celle du célèbre *Mannekenpis de Bruxelles,* et moins gracieuse aussi que celle du *Gansmânnchen de Nurenberg*. Tout cet appareil a disparu depuis de longues années.

RECHERCHES SUR LA DATE ET L'ARCHITECTE.

En 1792, Millin, dans ses *Antiquités nationales,* après avoir donné une vue de la fontaine de Mantes, s'exprime ainsi : « Devant « l'*Auditoire* est une petite place au milieu de laquelle est une fon- « taine à deux cuvettes, qui est d'un goût excellent et d'une très- « jolie forme. *On voit aisément qu'elle est du temps de Louis XII;* « *le pilier qui la soutient est hexagone,* et chaque face ornée « d'arabesques d'un très-bon goût. »

Voilà déjà deux grosses erreurs d'un homme qui s'y connaissait cependant. Ailleurs, dans la *Chronique de Chrétien*[1], nous lisons « qu'en 1526, le bassin de la fontaine du *Marché aux* « *Harengs,* tel qu'on le voit encore présentement devant l'hôtel « de ville, fut fait aussy aux dépens de la ville et par les soins du « maire prévost et des pairs ». Nous approchons un peu plus de la vérité, sans toutefois y toucher.

Il y a bien longtemps que l'un de nous[1] a émis au Comité des Monuments historiques l'opinion que cette fontaine avait été

[1] L'original existe en manuscrit à la bibliothèque de l'Arsenal.

inspirée par les merveilles que le cardinal d'Amboise faisait exécuter dans son château de Gaillon. L'idée doit être juste et vraie en soi, car en étudiant avec soin la fontaine de Mantes, on retrouve dans ses fines sculptures plusieurs des motifs de la façade de Gaillon, maintenant à l'École des Beaux-Arts. Mais cette opinion, en l'air pour ainsi dire, ne nous semble plus suffisante à cette heure pour justifier entièrement cette assertion. Nous ne pouvons nier l'influence de Gaillon, elle paraît certaine; mais quelle fut-elle? On a dit aussi, et c'est le sentiment de beaucoup d'architectes et d'archéologues, qu'elle était due au ciseau d'artistes italiens, venant toujours de Gaillon. Cela ne nous gêne nullement.

Dans le domaine de l'art, nous en admirons toutes les manifestations, qu'elles viennent d'outre-monts ou d'outre-Rhin. Mais nous comprenons aussi le légitime orgueil de M. A. Deville, l'auteur de l'*Introduction aux Comptes de dépenses du château de Gaillon,* quand il déclare, après examen, que tous les artistes, à l'exception de trois, qui contribuèrent à l'ornementation du palais du cardinal d'Amboise, étaient tous Français, comme le furent ceux d'Anet. Que Gaillon ait été l'École qui forma ou inspira le maître des œuvres auteur de notre fontaine, que des ouvriers de Gaillon soient même venus se mettre au service de la commune de Mantes, bien qu'à dix ans d'intervalle, cela est très-possible. Mais ce qui ne l'est pas moins pour nous, c'est que cette fontaine est une œuvre locale, payée par les échevins de Mantes et construite très-probablement sur les plans d'un maître des œuvres de la ville. Cela en fait à ce point de vue un monument français.

Nous avons besoin, pour développer cette opinion et en faire la preuve, d'entrer ici dans quelques considérations, en apparence étrangères à notre sujet, mais qui jetteront sur lui un jour considérable.

Il existe à la mairie de Mantes un certain nombre de registres et de documents de toutes sortes concernant l'administration et l'histoire de la ville depuis le seizième siècle jusqu'à la Révolution. Abandonnés en partie dans un grenier, ils étaient restés jusqu'à ces derniers temps à peu près inconnus et inexplorés,

[1] M. Alph. Durand.

lorsque l'un de nous[1] entreprit d'en faire l'analyse complète. La tâche est longue et inachevée, et promet plus d'une surprise.

De toutes les pièces qui ont été parcourues par nous, il ressort d'une façon cent fois prouvée que tout ce qui s'est fait autrefois dans la ville, au moins jusqu'au dix-septième siècle, où l'action royale devint dominante, l'a été par l'ordre de sa municipalité, à ses frais et, dans le domaine des bâtiments publics, par ses maîtres des œuvres. Travaux de fortifications, constructions, réparations ou embellissements des églises ou autres monuments, tout se fait après une délibération du corps de ville et se paye de ses deniers. Tous les comptes y sont, et plutôt deux fois qu'une, avec les mises des receveurs, les prix, les objets, les conditions de toutes les dépenses et les noms de tous ceux qui sont payés.

Le problème que nous voudrions résoudre n'offrirait donc aucune difficulté, et nous en aurions tous les termes essentiels, s'il ne se trouvait malheureusement des lacunes, et une plus malheureuse queles autres, juste vers les années de la construction de cette fontaine.

Parmi les registres dont nous parlons, il s'en trouve un au moins pour adoucir nos regrets. Il contient un inventaire complet des archives de Mantes, depuis le douzième siècle jusqu'en 1543. Nous y trouvons quelques mentions précieuses, bien que simplement analysées :

1° Rapports des jurés, du 6 mai 1516, pour savoir si l'on peut faire passer la *fontaine*, avec tuyaux de plomb, par-dessous les ponts de Mantes, sans pouvoir faire préjudice au roi.

2° Marché passé avec les fontainiers, du 7 mars 1519.

3° « En outre, marché passé avec les maçons » pour faire ladite fontaine, du 8 mars 1520, par-devant maître Jehan Allain. Plus « vingt-quatre quittances des payements faits de fournitures d'étain « pour la fontaine ».

« 4° Un autre sac intitulé : Lettres et titres de la fontaine. »

Et c'est tout. Si nous possédions ce dossier ou cette partie des archives comprenant l'année 1520, nous saurions à quoi nous en tenir sur le ou les artistes à qui nous devons la fontaine. Nous saurions de plus ce qu'elle a coûté. Mais tout cela nous manque. Si cependant nous trouvions, vers la même époque, un homme

[1] M. E. Grave.

chargé de travaux artistiques assez considérables et assez délicats pour nous donner une idée de son talent et de son goût, n'aurions-nous pas fait un pas important vers la solution tant cherchée? Ce pas, nous croyons pouvoir le faire.

En effet, dans une délibération du 29 septembre 1535, nous trouvons, au profit de *Nicolas Delabrosse,* « maître des œuvres de maçonnerie de la ville », une adjudication assez importante de travaux à faire au chœur de l'église Saint-Maclou, dont la tour date des quinzième et seizième siècles. Il s'agit de la réfection du chœur, de la clôture surtout, qui devrait être faite « comme celle qui est de présent, ou si mieux faire se peut ». Il est dit dans le détail minutieux des travaux qu'on doit « faire le reste de la cloison, de pareilles portes comme celle qui est commencée : scavoir, garder les meneaulx lermiers et appuyés par dedans les allées, de la haulteur qu'il appartient, et faire auxdites huisseries feuillages, crêtes et piliers affrétés comme un qui est commencé, etc. ».

Il s'agit évidemment ici d'un travail artistique; mais ce travail a disparu depuis longtemps, et nous ne faisons qu'en supposer la valeur. Heureusement, il nous en reste un autre du même maître, et celui-là, bien qu'en mauvais état, est assez conservé toutefois pour nous donner la mesure de celui qui l'a conçu et fait exécuter.

Nous donnons les parties essentielles de cette adjudication un peu longue. Elle est du 25 janvier 1536, c'est-à-dire 1537.

« Aujourd'hui, en présence des dessuds, a esté marchandé et par « eulx baillé à faire bien et deuement, à Nicolas Delabrosse, maître « Juré sur le fait de masonnerie du bailliage de Mantes, *pour le roy « notre sire.* A faire le portail de la descente de auprès de l'église « Notre-Dame de Mantes, qui est entre l'église et l'escolle autre- « ment appelée la Chambre des comptes... et faire la muraille et « parpains de l'espesseur de dix à unze poulces avecques la saillye « des pilliers garnis d'enbasses, chapitaulx et cornisses, telles et « *comme le portrait par lui baillé le monstre et comme il appar- « tient... etc. Item,* de faire bien et deuement... au-dessus de la « seconde corniche, ung tabernacle où il y aura une Notre-Dame, « laquelle se montrera à deux costés, tant du costé du fort que du « costé du parvis... Lequelle tabernacle sera amorty *comme il est « sur le portrait,* tant d'un costé que d'autre... ce fait moyennant « la somme de cent livres parisis, etc... »

Cette fois-ci nous sommes en présence d'une œuvre conçue dans le style de la Renaissance. Dans cette ruine connue à Mantes sous le nom de *Porte de la Chambre des Comptes,* et qui mène du parvis de Notre-Dame au bas du terre-plein sur lequel repose l'église, nous reconnaissons l'œuvre d'un homme imbu des secrets de l'art nouveau ; nous trouvons enfin un maître qui ne fait plus de gothique. Il a suivi les progrès de l'école nouvelle, dont les inspirations nous viennent de l'Italie.

Évidemment, la porte des Comptes est moins chargée d'ornements que la fontaine, mais elle garde un vrai caractère architectural. L'exécution en est délicate et soignée, et l'on ne peut reprocher à Nicolas Delabrosse qu'une négligence regrettable dans le choix de ses matériaux ; la pierre s'est émiettée sous l'action du temps. Il ne reste plus qu'un ou deux chapiteaux avec de jolies têtes d'enfants remplaçant les rosaces et les volutes, des traces importantes de médaillons antiques dans la frise, et les motifs décoratifs des pilastres. La niche qui surmontait la porte a disparu ; on la voit figurée dans la gravure qui accompagne l'église de Mantes, dans les *Antiquités* de Millin.

Maintenant, nous accusera-t-on de présomption si, à douze ou quinze ans d'intervalle, nous attribuons deux œuvres un peu différentes comme valeur et exécution, mais ayant toutes les deux le même cachet artistique, à un seul et même homme ? On serait, en vérité, bien sévère. Ce Nicolas Delabrosse, bourgeois et notable de Mantes, nous le retrouvons partout dans les travaux de la ville. Il n'est pas nommé d'autre maître en même temps que lui. Il est seul *maître* des œuvres de maçonnerie. Il a succédé à un autre maître, un vieux sans doute, qu'on pourrait appeler l'architecte honoraire, et dont il est fait mention, notamment dans une délibération du 15 octobre 1535 : « Jean Millon, naguères maître des œuvres et « réparations, apporte les ferrures de la herse des portes de la « ville. » Nous retrouvons ce Jehan Millon encore une ou deux fois vers le même temps, et toujours avec cette mention expresse : *naguères maître des œuvres de la ville.* Le fait est donc patent ; avec Nicolas Delabrosse règne l'école nouvelle, la *Renaissance,* celle qui a étudié, imité ou modifié la manière des maîtres italiens.

Si, malgré notre sentiment, on conteste notre manière de voir, si Nicolas Delabrosse n'est pas le créateur de la fontaine de Mantes,

nous aurons au moins tiré de l'oubli le nom d'un architecte français qui nous semble avoir un réel mérite et dont nous déplorons vivement de ne pas connaître tout l'œuvre d'une façon plus positive. Pour ce seul résultat, nous ne regrettons pas nos peines.

Il nous reste à ajouter encore quelques considérations. Devons-nous aller chercher à Gaillon l'inspiration de la forme et de la décoration de la fontaine de Mantes? Nous le croyons. Pourtant celle qui est au Louvre, et qui provient des jardins de Gaillon, n'a avec la nôtre qu'un rapport très-éloigné. La fontaine de la grande cour, présent de la République de Venise au cardinal d'Amboise, était bien à deux vasques, mais elle était en marbre, et la grande vasque était soutenue, non plus par un pilier, mais par des statues de femmes nues. Le bassin inférieur, construit à Gaillon même, était octogonal. Le rapprochement est donc loin d'être complet.

Nous trouvons encore quelques rapports entre notre fontaine et celle des Gatteschi de Viterbe. Ils sont trop peu nombreux cependant pour nous laisser croire que l'idée mère vienne de ce beau monument du treizième siècle. Aussi, tout en nous défendant d'un amour-propre local exagéré, nous avouons que nulle part nous n'en voyons le modèle.

La fontaine de Mantes, à notre avis, est donc bien française et originale; et si le maître des œuvres a été puiser à Gaillon, ses gracieux motifs et ses arabesques si délicates et si variées, il n'en a pris qu'en lui-même la conception générale.

Nous avons dit que le bassin actuel de la fontaine était simplement une cuve affreuse en pierre, de construction récente. Quel était le bassin primitif? Nul ne le sait, et il n'en existe ni description, ni gravure. Ce bassin était très-bas; c'est aujourd'hui l'opinion de tous les architectes. Le niveau de l'eau ne devait pas y excéder la hauteur de la queue des dauphins placés sur quatre angles du piédouche, c'est-à-dire 32 à 35 centimètres. Si l'on ajoute à cette hauteur la moulure supérieure du bord, plus quelques centimètres pour le socle, on peut estimer que la hauteur totale était environ de 50 centimètres.

Quant au plan, nous avions pensé à la forme hexagonale. Le jeton de Mantes de 1689, dont nous avons parlé l'erreur de Millin que nous avons citée, nous avaient, à première vue, donné cette idée. Elle se trouvait justifiée par les bassins d'Autun et de Provins qui

sont hexagones, bien que l'ensemble de ces deux monuments relève de la forme quadrangulaire.

L'examen très-attentif d'un moulage soigné de ce jeton de 1689, communiqué par M. E. Muret du cabinet des Médailles, nous a fait renoncer à cette première opinion. Si dans le revers de ce jeton le bassin, mal gravé en perspective, fait croire à la forme hexagone, le terre-plein sur lequel il pose est nettement octogonal. Enfin, la forme du bassin de la grande fontaine de Gaillon, la disposition symétrique par quatre et par huit de l'ornementation de notre fontaine, nous donnent aujourd'hui la certitude que ce bassin primitif était octogonal.

Ajoutons, pour terminer, qu'en 1870, M. le Ministre des Beaux-Arts avait demandé à M. Alph. Durand, un devis de restauration ; il s'élevait à la somme de 13,400 francs. Les événements en rendirent la réalisation impossible.

Nous avons insisté dans le cours de cette notice sur la valeur et sur l'intérêt que présente la fontaine de Mantes. Nous n'avons pas dissimulé dans quel fâcheux état se trouve la grande vasque. Le péril est imminent, et l'on doit s'attendre à le voir tomber à bref délai. Sa chute entraînerait sans aucun doute tout le monument, et d'une œuvre maîtresse de la Renaissance française, d'une œuvre originale due à un architecte français dont nous sommes presque certains de savoir le nom, il ne resterait plus rien.

On pourrait, à la rigueur, la déposer avec soin et en placer toutes les parties dans la cour de la mairie de Mantes. Ainsi conservée, notre fontaine serait encore digne de figurer au nombre des richesses d'art de la France. Mais il importe de se hâter.

C'est avec la plus profonde tristesse que nous en arrivons à cet aveu pénible, et avant que cette prédiction déplorable se réalise, nous adressons au nom de l'art, au nom de l'art français surtout, un appel pressant et confiant à la fois à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Nous le supplions de vouloir bien recommander d'une façon toute spéciale la fontaine de la place de Mantes, à l'attention éclairée de la Commission des Monuments historiques.

Alph. Durand,

Grave,

Membres du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise.

V

LES ORIGINES DU PORTRAIT EN FRANCE.

LE PORTRAIT DANS LES ÉCOLES DU MIDI AUX TREIZIÈME ET QUATORZIÈME SIÈCLES.

I

La fondation de deux institutions considérables en elles-mêmes, et surtout par rapport à l'état de la civilisation française à cette époque, suivit l'événement mémorable de la réunion du comté de Toulouse au royaume de Philippe le Hardi : nous voulons parler de la création officielle d'une école de portraitistes chargés, par une ordonnance consulaire de 1280, de peindre l'image des capitouls et de l'association des troubadours, en corps académique, sous le nom de Compagnie du *Gai-Savoir*. On eût dit que Toulouse, comprenant ce qu'elle perdait d'autorité et de prestige matériel en aliénant son autonomie séculaire, désirait continuer, sous une forme intellectuelle et artistique, la libre domination qu'elle avait exercée, et garder la place qu'elle avait occupée dans l'histoire.

N'était-ce pas dans ses murs privilégiés que l'art et la poésie s'étaient exceptionnellement épanouis à l'époque de l'invasion romaine? Ne se souvenait-elle pas, sur la foi de traditions séculaires, qu'au delà des temps où Pierre Vidal et Guillaume IX avaient chanté leurs aventures d'amour, où Gilabertus avait orné de figures monumentales les cloîtres somptueux de sa cité; ne se souvenait-elle pas, disons-nous, que Virgile avait composé des églogues sous les ombrages de *Pech-David,* et que les plus fameux statuaires de Rome avaient sculpté dans le marbre, pour le palais de *Galagorris,* les portraits des empereurs?

La fondation de deux écoles, l'une d'art proprement dit, l'autre de poésie, était un fait unique en Europe aux treizième et quatorzième siècles. Les trouvères, qui jetèrent un vif éclat avec Thi

baut de Champagne, les compagnies de *Minnesingers* en Allemagne, n'avaient point songé à donner à leur corps la forme savante et homogène d'académie. Aucun des artistes imagiers qui vivaient au moyen âge n'avait reçu le titre officiel de portraitiste et n'avait eu mission de fonder une école spéciale destinée à enseigner les règles du dessin appliquées à la reproduction du visage de l'homme.

Curieuse coïncidence! ce double fait se produisait à l'heure même où la peinture et la poésie naissaient à Florence, et où Giotto, lié autant par le génie que par l'amitié avec Dante, allait créer l'art du portrait en immortalisant les traits du plus grand poëte du moyen âge.

L'étude des portraitistes de l'hôtel de ville de Toulouse et de leur école n'a point été encore entreprise. Les sciences historiques, jalouses de faire revivre les fastes de notre passé national, ne sont-elles pas intéressées extrêmement à connaître les origines françaises du portrait, les phases de développement que ce genre d'art a parcourues dans les temps primitifs pour arriver au terme d'absolue perfection que lui donnèrent les maîtres de la Renaissance? N'est-ce pas une bonne fortune pour l'archéologue de suivre d'âge en âge sur les parchemins, illustrés pendant plus de quatre cents ans par des peintres d'une même école, les signes de progrès d'un art qui a porté si haut l'honneur et l'originalité des maîtres français? N'est-ce pas aussi une bonne fortune pour le critique d'assister à l'accroissement graduel de la science esthétique, à la transformation de la ressemblance matérielle du portrait en ressemblance morale, et de découvrir le point où cette ressemblance, réalisant les intentions générales de la nature, reproduit le trait dominant du caractère et des passions?

Le moyen âge et les premiers temps modernes sont la période d'incubation et d'enfantement où l'art du portrait s'est manifesté à l'état archaïque et sous une forme générale et complexe. Les miniaturistes du Midi, du temps de Tudelle et de Bertrandi, sans le secours des imagiers du Nord, contemporains de Joinville et de Froissard, ont trouvé le signe distinctif et caractéristique de l'art du portrait en imprégnant celui-ci de logique et de sincérité, d'une logique qui n'avait rien de froid et d'abstrait, et d'une sincérité qui n'avait rien de réaliste et de brutal. Sans doute, l'élément expressif

et moral n'apparaissait pas encore dans le portrait, mais il y était à l'état d'ébauche et de préparation dans l'exquis sentiment de naïveté chrétienne et de suavité ogivale qui guidait l'imagination artistique à cette époque. On peut dire du moyen âge, si borné dans son génie d'exécution, mais si complet, si profond dans la conception des données artistiques générales, ce mot d'un ancien : On sent grands les objets qu'il a peint petits (*parvus videri, sentire magnus*).

Comment les artistes archaïques comprirent-ils la représentation de la figure humaine? Certes il ne faut voir dans les premières miniatures conservées à l'hôtel de ville de Toulouse, et qui datent de 1350, aucune prétention à l'art proprement dit. Comme les *hymnes* et les *pastorales* couronnées au premier temps du collége du Gay-Savoir, elles gardent cette uniformité de sentiment et de style qui répondait à l'hésitation avec laquelle les troubadours, à cette époque, abordaient les œuvres d'imagination. On sent dans les pâles et incolores confidences de la poésie aux treizième et quatorzième siècles, comme dans les timidités naïves et les placides habitudes du trait des miniaturistes, que la personnalité humaine n'ose encore s'affirmer au sortir de l'enseignement immobile et dogmatique de la scolastique du moyen âge.

Étrange moment de l'histoire de l'art, où le génie existe à l'état latent, où l'on sent celui-ci palpiter mystérieusement sur le vélin des manuscrits et des peintures, sans qu'une forme précise le révèle!

Un chancelier du collége de la Gaie-Science, nommé Molinier, adressa, pendant les temps troublés et obscurs du quatorzième siècle, une circulaire à tous les poëtes de race latine qu'il appelle des *fins amans,* des écrivains de *grande subtilité*. Nos miniaturistes toulousains étaient certainement de même race que les poëtes dont parle le chancelier, et peuvent à bon droit revendiquer ces deux titres caractéristiques de *fins amans* et d'*hommes de grande subtilité*. Fins amants de la nature en effet, ces portraitistes qui prenaient pour la première fois la figure humaine dans le but de l'idéaliser à leur manière, c'est-à-dire de la transporter, comme dans la miniature de 1352, sur des fonds d'or couverts d'ornements délicats. On peut dire, quoique les traits qui constituent la ressemblance soient absents encore, que leurs peintures sont plus qu'une vaine image sans signification. Dans ces figures élancées et minces,

dans ces têtes ovales, dans ces yeux invariablement fendus avec intention, et dans l'expression pleine de candeur du geste, on devine certaine recherche de style, de ce style qui marqua les essais primitifs de la statuaire grecque.

Soumises à des caractères généraux et traditionnels, marquées du signe élégant de l'architecture ogivale, certaines créations des miniaturistes semblent contemporaines des œuvres les plus anciennes de l'Achaïe et d'Égine. On devine sur leur visage, à défaut d'expression précise, une sorte de préoccupation sereine, la préoccupation vague et idéale de ces personnages, sans physionomie apparente, sans caractère nettement distinct, qui marchent lentement le long de la frise du Parthénon.

Une curieuse remarque est à consigner à propos des miniatures toulousaines du quatorzième siècle. C'est la relation de ces peintures avec celles similaires des hautes écoles italiennes et allemandes. La galerie de Berlin renferme des ouvrages antérieurs au changement qu'opéra Giotto dans le style archaïque primitif, c'est-à-dire conçus sous l'influence absolument byzantine. Ces ouvrages sont presque constamment exécutés avec l'or qui couvre les fonds et qui borde invariablement les traits et les contours des draperies.

Les paysages, absents de ces tableaux, sont remplacés par des compositions architecturales empruntées au style du plein cintre. Dès que Giotto paraît, à ces décorations cintrées succèdent des décorations ogivales épanouies au-dessus des personnages et séparant les groupes par de fines colonnettes ; aux têtes fortes et graves, des visages ovales et souriants ; à l'or inévitable des fonds et des bordures, la couleur et les ornements. Le même fait se produit aux mêmes époques à Toulouse, comme si notre ville était en communication suivie avec Florence et Cologne. Les fonds monotones, les encadrements en forme de dôme à plein cintre, la lourdeur relative des figures qui marquent les premières miniatures de 1350 à 1367, disparaissent subitement à cette époque pour faire place à l'élégance gothique des personnages, à l'épanouissement des ogives treffées, et l'or s'efface sous la note harmonieuse des couleurs.

Nous devons constater, à part la relation purement relative à la technique dont nous parlons, qu'aucune autre relation esthétique n'existe encore entre nos miniaturistes et les peintres allemands et

italiens des mêmes époques. Le naturalisme que les premiers de ces peintres parvinrent à extraire de l'art byzantin et qui leur servit à donner aux visages de leurs personnages une beauté supérieure comme expression à celles des têtes antiques, était inconnu à nos humbles imagiers. A peine devine-t-on vaguement, au caractère préconçu et particulier des créations de portraits de ces imagiers, l'influence du style ogival que Giotto employa pour arriver par une pente naturelle à l'étude raisonnée de la nature et de l'antique. Le passage de l'époque *dorienne* à l'époque *ionienne*, qui se produit dans l'art italien au treizième siècle, ne se sent à Toulouse qu'au quinzième siècle.

Le portrait n'existe encore que de nom dans l'école toulousaine au treizième et au quatorzième siècle, ou plutôt n'existe que d'intention; nos miniaturistes, en rangeant nos huit capitouls deux à deux sous des dômes élégants, en reproduisant leur pittoresque costume mi-partie violet et rouge, leurs chausses éclatantes, ont simplement cherché à donner des indications sommaires d'individualité. Le progrès s'affirme cependant, car en 1392 les magistrats consulaires ne sont plus représentés debout et parallèllement, mais assis dans des poses assez variées; un simple trait plat ne marque plus alors les visages, le modelé produit le relief, et les joues se parent d'un incarnat vivant.

Les miniatures qui accompagnent l'œuvre rimée de la *Canzo de la Crozada* sont encore plus archaïques que celles de l'hôtel de ville; elles n'ont d'ailleurs ni la physionomie pittoresque du langage roman, ni le vif accent des rimes de Vilhem de Tudelle.

Cependant ces miniatures ne laissent pas d'être remarquables, dit M. Fauriel... « Les figures sont groupées avec plus de variété de mouvements et d'effet que l'on n'en trouve dans les miniatures de la même époque en d'autres pays. » Une particularité ôte à la plupart d'entre elles l'intérêt que nous cherchons dans une étude sur le portrait; c'est que plusieurs ont le visage recouvert entièrement par le casque à visière rabattue, en usage à cette époque. Nous disons plusieurs de ces figures et non pas toutes, car on peut remarquer par exemple dans le dessin représentant un chevalier qui fait panser ses blessures, au siége de Moissac, des têtes rendues dans tout leur détail, et qui sont évidemment des portraits. Un vrai portrait existe d'ailleurs en tête du vieux poëme, c'est celui de

l'auteur lui-même. Singulière préoccupation ! Vilhem de Tudelle ne veut pas se séparer de son ouvrage et de ses lecteurs. Avec quel soin le miniaturiste nous le représente se retournant vers le public pour bien mettre à découvert son visage dans le moment où le manuscrit placé devant lui sur le pupitre attend cependant la suite de ses rimes !

Marqué, comme nous l'avons fait observer, par un développement merveilleux d'esprit poétique et artistique, le moyen âge semblait servir à souhait les ardeurs de l'imagination méridionale. En même temps que paraissent les poëmes illustres de *Philomena du Barry de Nîmes,* de la *Belle Maguelonne,* de la *Canzo de la Crozada,* on voit sortir de l'atelier des artistes non-seulement les miniatures curieuses dont nous venons de parler, mais des fresques, des verrières magnifiques et des statues monumentales.

Les documents de la peinture du portrait à la fresque ne sont pas nombreux, mais ils offrent un intérêt considérable. Catel nous a laissé une description détaillée des images des comtes de Toulouse placées à Saint-Sernin dans la chapelle qui servait à ceux-ci de sépulture. « *Des deux costez,* dit l'historien, *étoit l'image de la Vierge peinte sur la muraille, et aux deux costez sont représentés deux comtes de Toulouse à genoux* en cottes avec l'écusson de la croix pommelée. » On lisait cette inscription au-dessous des peintures :

Hic requiescit Guillhemus Taillefer
et Pontius comes Tolosanus.

Dom Vaissette dit que les figures peintes sur le mur étaient au nombre de quatre : celle de Taillefer, de Pons, de Guillaume IV et de Raymond de Saint-Gilles. Selon l'auteur bénédictin, les corps des trois premiers comtes, enterrés d'abord dans un cimetière public, furent portés à Saint-Sernin en 1119, époque où l'église fut à peu près terminée. Les portraits sont évidemment de la fin du douzième siècle. Ils furent probablement l'œuvre de ces peintres habiles des derniers jours de la période romane, dont nous admirons encore les ouvrages sur les murs de la chapelle des *sept dormants.*

Outre de belles fresques, le treizième siècle a produit chez nous

de superbes verrières. D'après des traditions bien établies, nous possédons dans le chœur de notre métropole quelques portraits peints sur verre de la fin du treizième siècle et provenant des Jacobins. Tout, en effet, démontre que ces verrières sont contemporaines de la grande époque de saint Louis. Tableaux admirables ! Ce Louis IX dans son manteau de pourpre brillant de fleurs de lys, ce chevalier inconnu, à genoux, dans son armure aux effets argentés, ce Louis d'Anjou, évêque de Toulouse, si touchant et si jeune sous la mitre, sont bien les figures d'un temps ou l'héroïsme, la piété et l'art étaient dans une merveilleuse floraison.

Sous l'influence des idées antiques popularisées par les artistes grecs au dixième siècle, de splendides monuments étaient sortis de notre sol : l'église de Saint-Gilles, le cloître de la Daurade, l'église Sainte-Trophime, les cloîtres de Moissac et de Saint-Étienne appartiennent à cet épanouissement particulier de l'architecture byzantine, appelée néo-grecque, parce que, prodigue d'ornements, de reliefs et de statues, elle a été une imitation de l'antique

Cette période architecturale donna naissance à une école de sculpture importante; des œuvres remarquables en sortirent, comme le prouvent surabondamment les bas-reliefs en marbre encastrés dans les murs de l'église Saint-Sernin, les statues du cloître de la Daurade, celles du cloître Saint-Étienne, signées Gilabertus. Quelques-unes de ces statues concernent l'art spécial du portrait.

Si en regard des portraits les plus anciens que possède le Midi, c'est-à-dire des figures d'évêques gravées en creux, trouvées à Maguelonne, et dont le visage, selon les usages de l'art mérovingien, est fait de matières précieuses, nous plaçons le portrait de Durand, évêque de Toulouse et abbé de Moissac, sculpté dans cette dernière ville, nous pouvons immédiatement nous rendre compte de la marche de l'art du portrait du huitième au douzième siècle. Les contours incertains et sans précision font enfin place à des lignes fixes arrêtées dans le sens que fournit la nature.

Malheureusement nous n'avons à rattacher à cette belle période sculpturale néo-grecque que les portraits de Durand, abbé d Moissac, que ceux de Béranger III, de Guillaume IV dans l'abbaye de Saint-Sylve, sculptés sur des pierres tombales; enfin le portrait au dessin de Thorson, comte de Toulouse.

L'œuvre sculpturale la plus saillante du treizième siècle est le

tombeau de Guillaume III, de Rodolphe, évêque de Carcassonne. C'est un monument digne du célèbre prélat qui traça le plan de la cité de sa ville épiscopale. Guillaume III semble vraiment présent et vivant dans sa statue, tant les traits en sont rendus avec détail et tant le costume est scrupuleusement reproduit. Autour du sarcophage, et dans ses douze arcades, est représenté un cortége de moines et de prêtres assistant aux funérailles de l'évêque. La coiffure variée des têtes, les costumes particuliers des personnages indiquent une reproduction de portraits et excluent toute supposition de travail d'imagination. C'est un recueil de figures dans le genre de celles que contenaient les Annales toulousaines.

II

Le quinzième siècle correspond pour les peintures du Midi au quatorzième siècle italien. A Florence, les principes de Giotto s'affermissent avec Simon Mammi et Taddeo Gaddi; le naturalisme, un naturalisme tempéré par l'élégance rêveuse de la ligne ogivale et la savante correction du galbe antique, se fait sentir dans les portraits; ceux-ci arrivent à la vérité absolue du trait et de l'expression. Certes les capitouls qui, sur un vélin de 1440, siégent gravement à l'angle d'une cour fraîchement gazonnée, manquent du naturel de physionomie qu'on remarque dans les peintures italiennes; mais ce sont des portraits naïvement reproduits dans des attitudes presque vraies et avec une couleur très-fine et très-blonde. La simple intention de ressemblance que nous avons constatée dans les miniatures du treizième siècle est remplacée par la ressemblance elle-même.

Ce qui rapproche surtout les artistes toulousains du quinzième siècle de ceux du quatorzième en Italie, c'est le grand sentiment du style, la vive compréhension du caractère de l'art antique très-apparents dans les œuvres de la statuaire et dans certaines compositions historiques.

L'apparition des œuvres du portrait des peintres de l'hôtel de ville de Toulouse au quinzième siècle, fut précédée au quatorzième par de magnifiques productions de la statuaire. Deux hommes de génie, deux évêques, donnèrent une impulsion féconde à la sculp-

ture. Esprits éminents pour leur siècle, ils firent passer leur goût exquis dans l'âme des artistes méridionaux : ce furent Jean de la Tyssandière, évêque de Rieux, et Dominique de Florence, évêque d'Albi. Jean de la Tyssandière eut l'idée de créer une chapelle, destinée à devenir un véritable musée, pour laquelle il fit exécuter des statues, entre autres celle de saint Louis, évêque de Toulouse, et celle qui est sa propre image, statues qui peuvent à bon droit être considérées comme l'expression la plus élevée du génie méridional au moyen âge. Nous n'hésitons pas à dire que les célèbres productions de Donatello en Italie et d'Adam Kraft en Allemagne sont inférieures, non comme science, mais comme style, à celles des artistes inspirés par l'évêque de Rieux. Dominique de Florence, somptueux comme son collègue, fit élever le superbe portail en pierre qui donne accès à Sainte-Cécile d'Albi. Cet évêque désira être reproduit sur ce portail dans une scène où, escorté d'un chanoine de son église, il est présenté à sainte Cécile. On lit l'inscription suivante au-dessous de la figure :

O alma sancta Cecilia, sis mihi, queso, propitia.

Les statues dont nous parlons furent, avons-nous dit, une préparation à la formation de l'école magistrale des portraitistes au quinzième siècle. Cette préparation se reconnaît aussi dans les œuvres de peinture faites à la fin du quatorzième siècle et qui servent de transition entre l'art archaïque et l'art moderne. Ces œuvres sont : la fresque des Carmes représentant *Charles VI*, la fresque de l'église Saint-Exupère de Blagnac, où nous trouvons des portraits de chanoines et de capitouls, et les panneaux conservés à l'église de Belpech, panneaux représentant Benoît XII, Cojordan, évêque de Mirepoix, le cardinal de Curti et l'abbé de Boulbonne.

Ces intéressants essais pâlissent à coté des productions magnifiques des miniaturistes de l'hôtel de ville de Toulouse et de celles du roi René de Provence au quinzième siècle.

Un exemple du perfectionnement de l'art toulousain s'offre à nous dès 1412. Charmant tableau ! Les capitouls, à genoux sur deux rangs convergeant vers le centre et ayant derrière eux des personnages représentant leurs saints patrons, regardent une séduisante figure de la Vierge assise sur un trône au milieu de la scène. Ce que Cimabuë dans ses méditations byzantines rêva de distinction;

ce que Giotto rechercha d'élégance sous la vision sereine de l'élancement de l'ogive, semblent réunis pour composer le type poétique et grave, souriant et digne de cette Vierge de la miniature de 1412, tenant l'enfant Jésus penché, les bras étendus vers les capitouls! Ceux-ci ont encore des visages conventionnels, mais, chose curieuse, les saints patrons qui les escortent ont des traits distinctifs et dénotent la préoccupation de la ressemblance! Ces visages, délicieusement peints et modelés, paraissent évidemment des portraits.

Devant la miniature toulousaine intitulée : *le Rétablissement du Parlement,* on se sent dans l'atmosphère de la vie réelle. Ce sont bien là des hommes qui ont vécu. Ils ont le regard grave et pensif, le caractère ouvert et franc qu'on remarque dans les statues du sanctuaire d'Albi. Le naturel des figures de ces riches bourgeois, de ces magistrats, n'a rien de la vulgarité technique affectionnée par les Flamands. Dans la copie des traits, les artistes du Midi ont écarté avec soin ce que la nature peut présenter de grossier et de défectueux. Chardin n'a pas peint la bourgeoisie sous un jour plus pénétrantet plus fin.

Les artistes toulousains n'eurent pas seulement le sentiment des choses extérieures et de la vie organique, ils devinèrent le caractère des hommes appartenant à l'histoire. L'*Entrée à Toulouse de Charles VII,* décrite par Lafaille, nous montre le roi à la fois dans la bonhomie de sa physionomie et la noblesse de son rang.

On retrouve cette aptitude particulière d'idéalisation, cet art de donner un corps pour ainsi dire à l'idée historique non-seulement dans les œuvres des peintres de l'hôtel de ville de Toulouse, mais dans ceux de la cour de Provence à cette même époque. Elève de Jean Van Eych de Bruges, le roi René avait un rare talent pour le portrait; jeune encore, il exécuta ceux des ducs Jean Sans peur et Philippe le Bon. On connaît cette légende touchante qui fait parcourir à René ses États, logeant tantôt chez ses féaux barons, tantôt chez ses bourgeois, et leur laissant en souvenir son portrait avec cette devise : *Sicelidum regis effigies est ista Renati.*

Le bon roi de Provence portait une inspiration de poëte dans ses études de peinture. Le charme délicat du portrait de *Jehanne de Laval,* « très-noble dame fort aymée du monarque », n'est dépassé que par l'expression de grandeur royale de celui du duc de Bourbon peint dans le manuscrit intitulé : *les Tournois du roi René.*

On peut dire hardiment, en se basant sur les recherches d'une critique impartiale, que nulle école de portrait en France ne fut plus brillante et surtout plus savante que l'école officielle de Toulouse. Qu'on rapproche, prise dans une donnée historique identique, la figure du *Charles VII entrant à Rouen*, exécutée par un miniaturiste du Nord, de celle du *Charles VII entrant dans la capitale du Languedoc;* combien le roi, marchant alourdi par son armure, tel qu'on le voit dans le manuscrit d'Anne de Bretagne, est loin du souverain plein de haute dignité et d'affable grandeur représenté sur le vélin de nos Annales ! Les portraitistes du Nord au quinzième siècle sont bien les contemporains de Jean Chartier, le chroniqueur de France, pour la vie de Charles VII, qui écrivit si sèchement les récits d'un règne illustré par Jeanne d'Arc.

Comment nos peintres méridionaux parvinrent-ils à donner une si parfaite idée de l'homme intérieur et des convenances historiques au moyen d'un choix de traits, d'attitude et de physionomie? Ils vivaient, peut-on dire, dans une atmosphère de savoir et d'inspiration. La Provence avait écouté chanter le Tasse et Pétrarque ; le Languedoc possédait un collége de poésie et une université qui s'étaient développés parallèlement à son école d'art, et où Virgile et Aristote étaient en honneur dès le treizième siècle. Raymond de Sébonde n'avait-il pas le premier en France appelé l'attention des esprits vers l'observation de la nature, et Gano, dans ses écrits, n'avait-il pas donné le goût exact de l'étude et du caractère des choses de l'histoire?

III

Tandis que la capitale de France agrandissait subitement sous François Ier sa renommée et son ascendant national, les villes de province qui avaient jeté autrefois un éclat considérable perdaient peu à peu leur prestige et leur autorité, et surtout toute estime pour leur esprit original et toute confiance dans leur valeur particulière.

Une seule cité française possédait encore des éléments de vie propre et de résistance à l'absorption du pouvoir central, grâce à un passé brillamment autonome, à une réputation séculaire, à des

fastes spéciaux enviés en Europe, à des œuvres exceptionnellement remarquables. C'était Toulouse.

Mais si de glorieux souvenirs pouvaient lui préparer encore de nouvelles destinées, la cité palladienne était désormais condamnée à être modeste, moins à cause des hommes qu'elle produisait alors qu'à cause du rang hiérarchique de plus en plus subordonné où elle était descendue et qui lui faisait plus vivement sentir la perte de son influence vis-à-vis de la capitale. Elle n'avait plus ni indépendance, ni sécurité, ni protection à accorder au génie, et cependant elle ne prétendait pas, au seizième siècle, abdiquer la vieille foi qu'elle puisait dans ses traditions artistiques.

Nous avons raconté les diverses périodes suivies par l'École des peintres de l'hôtel de ville de Toulouse, et nous avons montré au quinzième siècle le portrait exécuté dans de curieuses conditions de sincérité, de logique et même de style. En dépit du prestige merveilleux, mais un peu égoïste, qu'exerçaient en France les artistes de la capitale, les progrès successifs de nos portraitistes promettaient d'heureux résultats au commencement de la Renaissance. Bachelier n'arrivait-il pas de visiter à Rome les écoles fondées par Léon X, les statues exhumées du Forum par l'archéologue Pomponio Leto ?

Louis d'Amboise II et Charles de Robertet, évêques d'Albi, n'avaient-ils pas appelé d'Italie de nombreux artistes, non-seulement des décorateurs, mais des peintres d'histoire du plus grand mérite, chargés d'exécuter au palais de l'évêché ces superbes peintures, vénitiennes par le coloris, romaines par le dessin, qu'on a récemment découvertes ?

Grâce aux circonstances dont nous parlons, tout faisait présager que l'antiquité, dont le Midi avait déjà vaguement, pour ainsi dire, aperçu le génie à travers les âges et la poussière de son sol, rajeunissait entièrement notre art local au seizième siècle. Le monde grec et romain que Boyssonné célébrait en vers d'une élégante latinité, dont Jean de Pins recueillait si pieusement les manuscrits, paraissait bien propre à ranimer le gout éclairé de nos portraitistes.

Étrange destinée du génie méridional ! les théories importées d'outre-mont et d'outre-Loire effrayèrent un moment l'art local du portrait lié en quelque sorte aux souvenirs intimes de l'autonomie

et peut-être aussi à l'initiative directe des hommes savants de notre pays. Formé à l'étude d'après certains types familiers à son regard, habitué aux originalités vives de certaines expressions et de certains caractères, l'art local parut tout à coup ne pas comprendre des doctrines à l'usage de sociétés mortes et qui se présentaient à lui non plus sous la forme un peu abstraite qu'elles avaient jusque-là revêtue dans les livres classiques, mais dans les chefs-d'œuvre mêmes de la sculpture ancienne.

N'y avait-il pas d'ailleurs une immense difficulté à accommoder à un corps de principes représentant des aspirations particulières et disparues, la figure humaine méridionale, si précise dans ses allures, si vivante, si déterminée dans ses traits ? Comment les descendants de ces artistes qui avaient dessiné les guerriers dans la chronique de Vilhem de Tudelle, peint et classé nos consuls siècle par siècle, dans les annales de la cité, reproduit sur les murs du cloître des Augustins, et couvert tant de monuments de personnages de notre histoire, comment auraient-ils pu associer sans hésitation ce qu'il y avait de traditionnel, de typique et pour ainsi dire de séculaire dans le visage méridional, aux nouvelles et sévères tournures classiques? Travail aussi difficile à réaliser que celui d'assouplir la vivacité de l'idiome roman des chroniques et la pesanteur du mauvais latin de Bertrandi aux correctes et souples périodes de la langue antique !

Certes, les artistes étaient nombreux à Toulouse à l'époque de l'arrivée de François Ier dans nos murs, comme le prouvent les magnificences préparées pour la réception de ce monarque. Parmi ces artistes, plusieurs avaient un talent supérieur. Le vitrail de la *Descente de croix*, à Saint-Étienne, œuvre d'un disciple du fameux Guillaume Papillon, le cède-t-il, au point de vue de la consistance du coloris et de la science, aux œuvres de Cousin, à Saint-Étienne du Mont à Paris? L'hôtel de Bernuy n'a-t-il pas des élégances de conception, des épanouissements d'arabesques comparables à ceux qu'on remarque au château d'Anet ou de Gaillon ? — Les fresques de l'église Saint-Sernin, attribuées à Trassabot, les sculptures de la cathédrale d'Auch, et jusqu'au bel escalier de pierre de la tour des Archives du Capitole, élevé par Guillaume Norman, ne prouvent-ils pas une entente exceptionnelle d'effet monumental ?

Cependant, les artistes de talent que possédait Toulouse ne pro-

duisirent qu'exceptionnellement au seizième siècle dans le genre d'art dont nous nous occupons, des œuvres brillantes pouvant rappeler, à des degrés plus ou moins heureux, les œuvres similaires réalisées à la même heure dans la capitale.

Mais ces œuvres locales méritent tout l'intérêt de l'historien et du critique.

Les miniatures de l'hôtel de ville nous fournissent sinon les meilleurs, au moins les plus nombreux et les plus curieux documents. Ces miniatures correspondent, selon nous, à trois évolutions successives et bien déterminées de l'art de la peinture, marquées dans le livre des annales. La première est due à l'influence et à l'habileté de Charles Pingault, peintre de l'hôtel de ville ; les deux autres, qui nous conduisent à la fin du seizième siècle, se personnifient dans Serve Cornoailhe et Arnault-Arnault, successeur de Pingault, dans la charge de peintre de l'hôtel de ville. — A son prédécesseur dans la décoration des annales, c'est-à-dire à l'auteur des miniatures représentant les capitouls en 1502, en 1504, en 1510, Pingault ne semble pas avoir pris le brillant et intense coloris qui marque d'effets chatoyants les étoffes rouges des toges consulaires, ni la hardiesse vive et magistrale du coup de pinceau qui d'une seule teinte martèle le relief et le caractère des traits ; mais il a dérobé à ce peintre inconnu cette fine pénétration de regard qui transporta sur le vélin les vivantes personnalités du groupe d'avocats figurant au prétoire de 1504. Il fit plus encore que de s'assimiler les qualités techniques de son devancier; il fit pénétrer, le premier, d'une manière brillante, non-seulement dans l'ordonnance des compositions, mais dans les lignes de ses figures, quelque chose du sentiment élevé et des dispositions savantes de l'art antique. Ce problème du perfectionnement de l'art local par les principes absolus et permanents des écoles classiques, il tenta de le réaliser. Heureuse audace qui l'a porté à chercher le style, à dépasser l'imitation servile de la nature et à donner à son *François II,* à cheval sous le dais de velours, un air de jeunesse forte et hautaine répondant aux fières et nouvelles destinées qui attendaient la royauté française !

L'*Entrée à Toulouse d'Éléonore d'Autriche* se distingue par des qualités de science historique moins que par celles de l'art du portraitiste. Mais combien ces dernières sont saisissantes dans la

miniature représentant les capitouls de 1542! Ces capitouls, rassemblés sous un vestibule renaissance, ont certainement posé longuement devant l'artiste, soigneux non-seulement des physionomies dont le caractère local est frappant, mais des moindres formes et des moindres nuances miroitantes de la barbe et des cheveux. Cette miniature nous donne le portrait à la façon de Clouet, c'est-à-dire le modèle absolument circonscrit par des traits particuliers dans l'unité de sa vie individuelle.

En 1550, vers l'époque où l'on peut placer la nomination de Serve de Cornoailhe comme peintre de l'hôtel de ville, une seconde manière s'affirme dans notre école de portrait. La composition de l'*Entrée de Montmorency* à Toulouse a quelque chose de complétement moderne dans la façon un peu dramatique et mouvementée avec laquelle le peintre fait avancer le connétable et le syndic en face du spectateur; la composition, disons-nous, a une allure moderne, mais plus accentuée encore est cette allure dans la figure pleine d'une majestueuse et libre aisance de ce syndic montant une mule à caparaçon noir et or, et vêtu lui-même d'une longue robe noire traînant jusqu'aux pieds de sa monture; figure étrange sortant toute vivante de la poudre des archives qu'on est surpris de rencontrer au milieu de ces capitouls encore rangés selon les traditions du vieux style archaïque et qui lui sont antérieurs de plusieurs siècles comme type et comme caractère. Ce syndic est l'homme toulousain du seizième siècle peint dans son geste le plus expressif et dans les traits de ses fonctions locales les plus nobles, on peut dire même les plus savamment idéalisés.

La dernière phase parcourue par l'art des miniaturistes toulousains nous fournit un magnifique et unique spécimen. Ce sont les premiers portraits à l'huile des capitouls de l'année 1585.

Rien de plus curieux que cette œuvre toulousaine, tant au point de vue de la variété et de la force des physionomies qu'à celui du fini excessif du modelé, de la finesse élégante du trait, de la fidélité de recherche des carnations. On ne peut pas pénétrer plus avant dans les lignes et dans les expressions qui constituent la double individualité morale et physique de l'homme. Voici le noble et voici le bourgeois : on les reconnaît, celui-ci à sa distinction aristocratique, celui-là à sa finesse de marchand, sans consulter l'épitoge d'hermine coupée d'or ou d'argent qui les différen-

cie. Chose surprenante! à l'air de haute dignité de leur charge, ils joignent je ne sais quelle profonde et grave préoccupation, la préoccupation d'hommes qui ont été mêlés à de terribles événements de guerre civile. Ne sont-ce pas là les magistrats qui reçurent avec froideur les supplications de Duranti poursuivi à mort par le peuple irrité? Ce qu'ils regardent avec une fixité si effrayante et des visages si pâles, n'est-ce pas le corps du premier président roulé sanglant dans une toile sur laquelle était peint le portrait de Henri III? Les plus hautes spéculations de l'art antique ne sont pas absentes de cette œuvre flamande par le détail, italienne du temps de Caravage par le goût, et où le style, c'est-à-dire le rapport des traits avec l'expression dominante du caractère et les exigences du rang, est rendu avec une exceptionnelle subtilité de pinceau. Quesnel n'a pas laissé une galerie de contemporains supérieure comme valeur à celle du peintre de l'hôtel de ville, auteur de la miniature dont nous nous occupons, peintre que l'on peut supposer être Arnault-Arnault, successeur de Cornoailhe.

Les œuvres de portrait dont nous venons de parler sont, avons-nous dit, intéressantes; en voici une vraiment remarquable : nous voulons parler du portrait de Cujas conservé dans le cabinet du premier président au palais de justice de Toulouse. Qu'on se figure une de ces têtes admirablement fines et précises de François Clouet, mais où Holbein aurait ajouté je ne sais quel sentiment pensif et philosophique particulier à l'École de Nurenberg; qu'on se figure un des types toulousains d'Arnault-Arnault, ennoblis chez nous au seizième siècle par l'habitude de la pensée, par la trace d'études scientifiques, de ces études que Boyssonné accompagnait de recherches cicéroniennes et Pibrac d'érudition poétique, et l'on aura une idée esthétique du portrait conservé au palais de justice. C'est là l'œuvre qui résume le mieux l'art local du portrait au seizième siècle et ses affinités avec les belles œuvres des maîtres de la Renaissance à Paris. C'est là, en quelque sorte, le dernier effort de l'école séculaire des miniaturistes toulousains. Il ne manque à la perfection de cette œuvre profondément pensée et élégante, que la largeur de touche et la libre allure des maîtres du dix-septième siècle. Telle qu'elle est, c'est la plus curieuse synthèse du travail de perfectionnement de l'art du portrait du treizième à la fin du seizième siècle.

La décadence devait suivre de près à Toulouse la perfection relative de l'œuvre du portrait de Cujas. Dès que Boulvène, peintre de l'hôtel de ville en 1690, fut allé étudier les artistes de Fontainebleau, l'inspiration méridionale s'affaiblit chez lui. Son tableau *Allégorie sur les devoirs des magistrats* est sans attache avec les traditions de notre école ; la distinction naïve du trait, les émotions du sentiment personnel qui distinguaient cette école, sont remplacées par les lentes et froides combinaisons techniques, le parti pris conventionnel des méthodes classiques. En mêlant, sans transition prudente, le goût italien à l'inspiration méridionale, Boulvène ne sut pas faire une place prépondérante au tempérament local.

Il nous est impossible de suivre les phases de splendeur et de décadence de l'art du portrait dans la sculpture toulousaine, comme nous venons de les suivre pour ce qui regarde la peinture. La raison en est simple et fâcheuse : les œuvres de portrait sculpté ont été détruites aux époques de révolution.

Nous ne pouvons regarder en effet que comme de curieux morceaux décoratifs la statue d'albâtre de Guillaume de Briçonnet, cardinal de Narbonne ; celle de Roger de Sarrieu, mestre de camp, et la figure à genoux de Gabriel de Minut, l'auteur du *Livre de la Beauté* (au Musée de Toulouse). Combien ne devons-nous pas déplorer la perte de nos meilleures productions locales du portrait sculpté à l'époque de la Renaissance, c'est-à-dire de ces trois médaillons qui ornaient la façade de la maison de Bachelier et qui représentaient cet artiste et ses deux frères ! Le dessin conservé par l'architecte Lebrun nous montre ce qu'était cette habitation, qui rappelait, par sa noble sobriété, les maisons que les humanistes de Rome possédaient au penchant du Quirinal sous Léon X. Les médaillons de Bachelier auraient sûrement indiqué comment le maître le plus incontesté de la sculpture toulousaine appliquait les principes antiques à la reproduction de la figure humaine.

Quoique dans l'étude que nous venons de faire sur l'art du portrait toulousain au seizième siècle, de nombreux documents nous aient fait défaut, la plupart ayant péri, comme nous l'avons fait remarquer, dans les luttes religieuses qui ensanglantèrent notre ville et spécialement dans le pillage plusieurs fois renouvelé de l'hôtel de ville par les protestants, nous pouvons cependant avoir une idée générale du caractère nouveau que prit cet art au seizième

siècle. Nous voyons la ressemblance, c'est-à-dire le travail d'imitation de la nature, commencé au treizième siècle, atteindre une sorte de perfection, comme sincérité, dans les miniatures de l'hôtel de ville, et le caractère des têtes s'ennoblir et s'idéaliser peu à peu. Nous voyons enfin, délicieusement réalisée dans le portrait de Cujas, cette préoccupation d'élégance antique, qui était le but des recherches des artistes de la capitale à cette époque.

Si nos portraitistes locaux, dans la généralité de leurs œuvres, sont restés inférieurs à ceux de Paris, ne pourrait-on pas affirmer que ce ne fut pas entièrement leur faute ?

Ne doit-on pas croire que l'époque appelée la Renaissance fut tout à coup interrompue chez nous par la grande querelle religieuse entre les catholiques et les protestants, par les soulèvements dramatiques de la Ligue, et qu'après Bachelier, qui illustra la première moitié du seizième siècle, l'histoire de l'art a subi une lacune forcée et regrettable de presque un demi-siècle ? N'est-il pas naturel de penser que Freydeau, l'auteur de ce ravissant poëme d'architecture élevé au début du dix-septième siècle, et qu'on appelle le *Petit Cloître des Augustins,* est le continuateur direct, l'héritier du génie de Bachelier, comme Chalette, l'admirable peintre des *Capitouls au pied de la croix,* œuvre contemporaine du *Petit Cloître,* est le disciple illustre et immédiat de Pingault !

L'histoire de l'art au seizième siècle est incomplète, si l'on sépare absolument les tentatives de renaissance des miniaturistes du temps de François II, des œuvres superbes et magistrales des peintres toulousains sous Henri IV.

Le progrès qu'affirme l'hôtel de Bernuy atteint, sous d'autres formes, une sorte de perfection dans la petite *cour des Augustins,* et la correction que cherche Cornoailhe dans ses Capitouls se réalise pleinement dans les portraits de Chalette.

IV

Nous avons vu l'art du portrait passer dans le Midi, depuis le treizième siècle, par trois phases bien distinctes. Dans la première, il n'a été qu'une représentation sans sincérité, obtenue par des traits

généraux, par une opération superficielle de la mémoire. Evidemment la nature n'était pas consultée directement pour ces œuvres purement décoratives, et destinées, sous la forme de statues, à orner, comme autrefois à Athènes, les vestibules des temples, et sous la forme de miniatures, à relever par la grâce du dessin et du coloris la monotonie graphique des pages des annales locales. Comment procédaient les artistes du moyen âge? On doit supposer qu'admis à voir de près les personnages dont ils avaient à reproduire l'image, leur travail n'était qu'une évocation recueillie et silencieuse de souvenirs plus ou moins précis. Ces conditions défavorables pour la reproduction de ressemblance ont dû être imposées avec persistance aux artistes, car au seizième siècle Parmesan, ayant à peindre Charles-Quint, fut simplement autorisé à pénétrer dans la salle où se trouvait le souverain.

La seconde phase du portrait qui marque le quinzième siècle est plus intéressante. Peintres et sculpteurs se décident à interroger la nature, et tout en reproduisant celle-ci dans ses plus intimes détails, introduisent un discernement délicat, une méthode heureuse dans leur travail. Ils commencent à faire un choix dans les matériaux qui servent à l'imitation de la ressemblance du visage humain. Pline parle des sculpteurs réalistes de son temps, qui moulaient la nature pour obtenir une image plus ressemblante. Quoique recherchant sur la pierre et sur le vélin la fidélité des formes avec une sincérité scrupuleuse, les artistes du moyen âge ne tombent pas dans ce procédé servile. Leur pinceau et leur ciseau restent libres en présence de la physionomie et des traits de l'homme.

Les portraits du quinzième siècle reproduisent en général la ressemblance, mais sont encore marqués du signe conventionnel des époques romanes et des premiers temps gothiques. Avec une moindre valeur, ils reproduisent cette double tendance du style plein cintre et du style ogival, qu'on retrouve dans l'École de Cologne, sous le pinceau de meister Wilhem et de meister Stephan, c'est-à-dire que l'on y remarque tantôt les têtes faites sur un même type, les attitudes répétées, les fonds identiques, tantôt la recherche d'effets pittoresques, l'étude curieuse de la nature et le sentiment de l'unité individuelle des modèles. Nos portraitistes, — tout en cherchant à donner aux visages qu'ils copient un caractère de dou-

ceur inaltérable, une grande placidité d'expression, le caractère d'une beauté à la fois simple et élevée, uniques soucis de l'art primitif, — examinent avec curiosité les phénomènes du monde visible et en reproduisent les premiers effets détaillés. C'est une préparation aux libertés du pinceau, au luxe varié de décoration, aux méditations profondes du visage humain que révèlent les œuvres de l'époque de la Renaissance.

Au seizième siècle, l'art du portrait atteint dans le Midi une sorte de perfection qui ne le cède en rien à celle que lui donnèrent à Paris les premiers maîtres de la Renaissance. Singulière précocité de notre esprit artistique. Dès les premiers temps du quinzième siècle, des documents authentiques attestent la prééminence de notre École de portrait sur toutes les Écoles de France. Cette prééminence datait sans doute du treizième siècle, mais au seizième quelques-uns des portraits des peintres de notre hôtel de ville sont de véritables chefs-d'œuvre comme exécution matérielle et comme science esthétique.

La recherche du fait de la ressemblance par la copie simplement mathématique et matérielle des traits est dépassée. On voit apparaître dans le portrait la préoccupation timide encore, mais évidente, de la vie morale naïvement entrevue sur le visage humain. Le portraitiste ne se borne plus à la simple reproduction des formes; par la sensibilité de son âme, il arrive à exprimer le caractère, la qualité de l'individu qu'il représente, c'est-à-dire à produire un spectacle moral. Il fait un choix dans les traits comme dans la physionomie, et ramène la forme humaine à une sorte d'unité générale d'expression et de lignes. Enfin, il peint l'homme non pas seulement dans la réalité ordinaire individuelle, mais dans la réalité typique et supérieure.

Ce fut là la troisième phase du perfectionnement de l'art du portrait dans le Midi. Lorsque les artistes de la Renaissance survinrent, il y avait un siècle que les peintres de l'hôtel de ville de Toulouse réalisaient d'une manière naïve encore sans doute, mais forte et pénétrante, le type individuel de l'homme. Esprit et chair, celui-ci était peint dans son entité parfaite et dans son unité absolue. Clouet, qui nous a légué le portrait des princes de la cour de François Ier; Quesnel, qui dans sa vivante galerie a fait entrer tous les hommes illustres et toutes les femmes galantes du temps de Henri II; Léo-

nard Gauthier, dont le génie a fait revivre la pléiade des poëtes de Ronsard, n'ont rien innové en fait de méthode.

On peut dire aussi qu'ils n'ont rien innové en fait de principes, car la sincérité élégante, la logique savante, l'esprit de synthèse qui distinguaient ces maîtres faisaient partie de l'esthétique, qu'appliquaient d'une manière toute d'intuition les peintres admirables des Écoles de Languedoc et de Provence depuis le quinzième siècle.

Bernard BENEZET,

Membre de la Société archéologique du midi de la France.

VI

LES PEINTRES VERMAY

1529-1657

Dans l'histoire de l'art comme dans celle des peuples, à côté des grandes figures qui absorbent toute l'attention, il y a des personnages secondaires que l'éclat des premières met dans la pénombre; ils sont aux célébrités comme l'anecdote est au fait historique. Mais ces personnages de second ou de troisième plan, considérés isolément, et soustraits ainsi à l'influence d'une écrasante comparaison, ne laissent pas d'offrir un certain intérêt de curiosité.

C'est le bénéfice de cette remarque que j'invoquerai pour réclamer l'indulgence en faveur de quelques notes sur des artistes cambresiens demeurés inconnus.

Le 6 juillet 1529, Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, empereur d'Allemagne, et Louise de Savoie, mère de François Ier, roi de France, arrivaient à Cambrai, la première à quatre heures de l'après-dînée, la seconde à six heures du soir.

Elles y venaient traiter de la paix entre les deux souverains, laquelle fut signée le 24 du même mois et prit le nom de *paix des Dames*.

Chacune des deux princesses amenait avec elle, parmi un nom-

breux et brillant entourage, son peintre en titre. Madame de Savoie logeait à l'hôtel Saint-Pol, trop petit pour abriter sous son toit tous les gens de sa royale hôtesse. Ceux-ci étaient dès lors répartis un peu partout dans la ville; et à l'artiste et à son serviteur on assignait un logis « en la maison Jehan Blaton sur le grand marché [1] ».

Madame d'Autriche était descendue à l'abbaye collégiale de Saint-Aubert. Elle n'eut point à souffrir d'une semblable séparation, et son peintre, du moins, partagea l'hospitalité offerte à Marguerite par les riches chanoines en possession, de temps immémorial, d'héberger les empereurs, rois, princes et grands qui séjournaient à Cambrai.

Les listes des logements de la paix des Dames ne disent point le nom du serviteur en art de la régente de France. Mais, par une requête reposant aux archives du Nord, adressée en 1533 aux exécuteurs testamentaires de la tante de l'Empereur, on sait que le peintre de cette dernière princesse s'appelait Jehan Vermay.

C'était, pense M. Houdoy, qui a publié cette requête dans la *Gazette des Beaux-Arts* [2], celui que Bullart [3] nomme Jean Maïo dit de Vermeyen, et Siret [4], Jean Corneliz Vermay ou de Vermeyen.

Après la mort de sa protectrice, Vermay, selon Bullart encore, fut en faveur auprès de Charles-Quint, qu'il suivit dans ses expéditions et ses voyages.

Peut-être est-ce dans la visite que fit à Cambrai le futur pensionnaire de Saint-Just, lorsqu'il y « fist sa première entrée impériale, le 20 janvier 1539 », que son compagnon laissa dans cette ville son fils Henry, lequel avait embrassé la carrière paternelle.

Celui-ci fut-il amené à se fixer dans la cité neutre [5] par quelques travaux qui l'y retinrent, ou son établissement y fut-il spontané ? Faute de preuves sur ce point, on ne saurait sortir de l'hypothèse. Quel que soit le motif de cette résolution, on trouve dans le compte du domaine pour l'année 1559-1560 [6] une mention ainsi conçue et dont cet artiste est l'objet :

[1] *Les Logements de la paix des Dames;* par A. D. (*Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai,* t. XXXIV, p. 123.)

[2] Tome V, 1872, p. 515.

[3] *Académie des sciences et des arts.*

[4] *Dictionnaire historique des peintres.*

[5] A cette époque, Cambrai conservait encore ce titre de droit, sinon de fait.

[6] Du 6 février 1559 au 6 février 1560, fol. 45.

« A maistre Henry Verman, painctre de ceste cité, auquel Mes-
« sieurs ont marchandé de tirer et pourtraire en un grand tableau
« estant en la grande salle d'en hault de la maison de la ville, la
« pourtraicture et remonstrance de très-resverend père en Dieu nre
« très-redoubté seigneur et prince, Monseigneur Maximilien de
« Berghes par la grâce de Dieu évesque et duc de Cambray, prince
« du sainct empire, comte de Cambresiz, et enssamble celles de
« Messieurs prevost, eschevins, conseiller, collecteurs, quatre
« hommes, receveur, greffier de la chambre des quatre hommes,
« médechin, conchierge, huissiers et aultres officiers de la ville,
« le tout après le (troué)... selon et ainsi que ledit seigneur
« révesrend estoit sur ung théâtre faict et érigé au devant de la
« maison de la ville du costé de la chambre des quatre hommes,
« le jour de sa joyeuse entrée, qui fut le dimanche XXIIIJe jour du
« mois d'octobre XVe lix dernier passé, que lors ledit seigneur y
« feit et presta le serment du duc auquel y fut reçu en toute révé-
« rence et humilité par Messieurs, a este payé par ordonnance et
« brevet de Messieurs, signé Nicolas Charlet[1] au Ve janvier dudit
« an XVe lix (vieux style) payé par le Xe brevet, la somme de IJe
« vj lt. »

Henry Verman était donc ce que l'on a appelé depuis « peintre d'histoire ». Cependant, pas plus fier pour cela, à l'exemple de ses confrères d'alors, se délassant des fatigues de l'art par la pratique du métier, il ne dédaignait pas, à l'occasion, de brosser aussi une enseigne. Dans le même compte, quatre folios plus avant[2], on lit :

« A maistre Henry Verman, painctre, pour avoir painct et doré
« de neuf le tableau portant *Audy Alteram partem,* mis au-dessus
« de la porte du parcquet de la chambre (échevinale)[3] payé par
« marchiet fait lxx st. »

L'année suivante, la peinture précédemment « marchandée » par les échevins est terminée, et ils la tiennent pour précieuse, car on paye quarante sous tournois « à Adrien Pezin pour avoir livré une
« battière[4], avec six lincheulx tendus au-devant du nouveaulx

[1] L'un des greffiers de la chambre échevinale.
[2] Folio 49 verso.
[3] Les échevins rendaient la justice à tous les degrés.
[4] C'est ici un châssis de bois garnissant une ouverture ou brèche dans une muraille. Celle-ci était fermée par des toiles.

« tableau estant en la chambre de Messieurs, craindant la pouldre « pendant le temps qu'on a ouvré et epainé en le chambre » où l'on avait exécuté quelques travaux [1].

Le fils de Jean Maïo avait bientôt fait souche dans sa ville d'adoption, et à une époque où la profession paternelle se perpétuait dans les familles avec le nom, Ponthus, l'enfant de Henry, devenait peintre comme son père, qui l'associait à ses labeurs.

La nouvelle façade, appliquée en 1510 contre les antiques constructions de l'hôtel de ville, avait été surmontée d'une horloge où, pour la première fois, l'heure était frappée par deux automates, célèbres depuis sous les noms de *Martin* et *Martine* [2]. Au bas du campanile, dont ils faisaient l'ornement, et au-dessus de la statue de Notre-Dame de Grâce, patronne de Cambrai, surmontant l'entrée principale de l'édifice, un cadran marquant l'heure aux Cambresiens leur rappelait en même temps la dernière étape de leur affranchissement définitif.

En 1571, l'indication de restaurations jugées nécessaires montre dans l'article suivant que notre peintre, dont le nom s'est modifié, et son fils qui, à l'exemple de son aïeul, a pris la particule, étaient également décorateurs [3] :

« A maistre Henry Vermay et Ponthus de Vermay père et fils, « painctres, pour avoir repainct le cadrant de lorloge de le ville, « avec redoree les quatre évangelistes estant aux quatre coins du« dict cadrant enssamble les quatre armoyries y estans et lymaige « de nre Dame au-dessous ledict cadrant, et avoir painct de blanc « de plomb autour dicelluy cadrant et le capiteau [4] dicelle ymaige « nre Dame et le tout faict selon le devise et marchiet par eulx « faict suyvant lordonnance de Messieurs baillée aux quatre « hommes en plaine chambre, leur a este payé par ledict brevet « la somme de IJ^c l xxvj lt. »

C'est la dernière fois qu'il est fait mention de Henry de Vermay, qui disparaît emporté par la mort en laissant à son fils le soin de continuer sa race et sa réputation artistique.

Celui-ci n'y faillit point. Louis de Berlaymont, deuxième arche-

[1] Compte de 1560-1561, fol. 85.
[2] V. les *Martins de l'horloge de Cambrai*, par A. D.
[3] Compte de 1571-1572, fol. 68.
[4] Dais de la niche.

vêque de Cambrai, faisait son entrée dans cette ville, sans bruit, à cause des troubles du temps, le 7 juillet 1572; il avait vingt-huit ans. Ponthus reproduisait bientôt les traits du prélat : il le peignait à mi-corps, se présentant du côté gauche et tenant un livre à la main. Dans l'angle supérieur du fond, étaient figurées les armes de l'archevêque [1]; au bas, on lisait : « *Ludovicus Berlaymont, archiepiscopus Cameracensis* [2]. »

L'artiste ne fait pas que le portrait, il est aussi peintre en tous genres ou plutôt à tout faire.

En 1581, pendant le siége de Cambrai par le duc de Parme, que l'armée flamande du duc d'Alençon contraignait à se retirer après onze mois d'investissement, Ponthus peint, moyennant 30 s., « une « saulve garde de monseigneur le baron D'Inchy, — gouverneur de « la cité pour le frère du roi de France à qui il l'avait vendue, — « pour mettre à lhospital de la ville hors dicelle [3] pour la conser- « vation du lieu [4] ».

Ensuite il « escript sur fer blan les portions des héritaiges prinses « de lestaple au vin, — dont on vendait le terrain pour y bâtir, — « où il fait XXVIJ billets au prix de douze sous tournois chascun [5] ».

Pour consacrer le souvenir de l'heureuse délivrance de la cité par le chef des confédérés des Pays-Bas, on commande à Ponthus un tableau commémoratif. C'est pourquoi en 1583 [6], « pour et à « tant moing de sa fachon à paincture du tableau qu'il a faict, assis « en la chambre de Messieurs, de la joyeuse entrée en ceste cité « par son Altesse, à nostre ouverture et liberté en icelle, luy a este « advanche par..... Jehan Canonne que remboursé lui a esté sui- « vant l'ordonnance de Messieurs du premier décembre IIIJ XX « trois... la somme de CLX lt ».

Dans le compte suivant, « pour la reste et la parpaye du marchiet « à luy faict » pour le même tableau, on lui solde « par ordon- « nance... du XXJ de juing... IJ C lt. [7] », ce qui, avec l'à-compte

[1] Fascé de vair et de gueules de six pièces.

[2] *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis de Berlaymont, etc., etc.*, par ***, Balique et Cotolendy (Manuscrit 883 de la Bibliothèque communale de Cambrai.)

[3] La léproserie de Cantimpré.

[4] Compte de 1581-1582, fol. 62.

[5] Compte de 1581-1582, fol. 66 verso.

[6] Compte de 1583-1584, fol. 101.

[7] Compte de 1584-1585, fol. 64.

précédent, porte le prix total de l'œuvre à 360 livres tournois.

De 1583 à 1592, Ponthus ne reste pas inactif sans doute, mais sans doute aussi les travaux qu'il exécute lui sont commandés par des particuliers : rien dans les registres de la commune ne rappelle qu'il ait fait pendant cette période œuvre officielle de son pinceau.

Il ne faudrait pas conclure de ce silence que la vie de l'artiste s'était alors écoulée calme et tranquille. Ponthus s'était marié; de son union il avait, outre deux fils, une fille, Jeanne. Belle de cette beauté flamande un peu opulente et haute en couleur, elle avait en 1590 l'âge où grilles et verroux ne suffisent pas toujours à garder l'honneur des femmes. Cambrai avait à cette époque pour gouverneur, de l'autorité du duc d'Alençon, Jean de Montluc, fils naturel de l'évêque de Valence, du même nom. Jean de Montluc, duc de Balagny, était un débauché; à la nuit, déguisé et accompagné d'un ou deux estafiers, dit le chroniqueur Jean Doudelet [1], il parcourait les rues de la ville « pour aller veoir des filles et des femmes de ces « cytoiens, fesse par amour ou non, et toutes les nuicts de nouvelles, « sauf celles que par bonne ayde elles sont eschappés de ses mains ».

Le « duc de la Briganderie », comme le qualifie le même auteur, avait remarqué la fille de Ponthus. Un soir, « sous ombre d'aller « veoir la peinture du père », il s'introduisit dans la maison de l'artiste, pendant son absence. « Il vouloit à force violer sa fille et l'eust « faict, n'eust esté que ledict Ponthus revint bien à point et qui fut « cause qu'elle fust exempte de ceste note d'infamie. » Emporté par sa légitime colère, il s'était armé pour châtier le suborneur, qui ne dut son salut qu'à une prompte fuite. Comme il était puissant, dès lors à craindre, le père fut contraint de renfermer en soi sa haine et de suspendre sa vengeance.

On le retrouve en 1592, peignant pour six livres, « sur fer blan, « les armes de la ville mises et pendues au boult du clocher de « l'église de Cambrai », par ordre de Montluc [2].

Le gouverneur s'étant jeté dans le parti de la Ligue, après la

[1] *Petit Discours contenant le sommaire des guerres de Cambray, commençant l'an* 1579, *jusques la réduction de la ville qui fut l'an* 1595, *sous les sieurs d'Ynchy et Ballagny, gouverneur dudit Cambrai et Cambresis.* (Manuscrit n° 881 de la Bibliothèque communale de Cambrai.) Ce manuscrit a pour auteur Jean Doudelet, clerc de Notre-Dame de la Chaussée, à Valenciennes, qui l'écrivait en 1665.

[2] Compte de 1592-1593, fol. 89.

mort de d'Alençon, avait fort à craindre du ressentiment du roi de Navarre devenu le roi de France. Pour tirer Balagny de cette situation équivoque, sa virile épouse, Renée d'Amboise, poursuivit le Béarnais jusqu'à Gerberoy près Dieppe. Il était fin connaisseur, Renée était belle femme et « n'a jamais passé pour cruelle dans les « mémoires du temps [1]; » grâce à son astuce et à des talents tout féminins, elle sut bien vite effacer toute prévention dans l'esprit du « vert galant », et en obtint, pour son lubrique époux, la souveraineté de Cambrai et le titre de maréchal de France.

La ville soumise, Henri IV y faisait son entrée le 12 août 1594, par la porte Neuve [2].

Le talent de Ponthus fut mis en cette circonstance à contribution : il peignit « pour l'entrée d'icelle sa maieste, un grand « tableau de bois à la porte nœuve de quatre piedz demy et trois « demy de large des armes de France avecq lordre et couronne « royalle faict à lhuille et dorée de fin or et fine assure, son cassy « allentour, et dessoubz lesd. armes ung dictier. Item ung aultre « tableau mis à lhostel Sainct Andrieu, une grande armoyrie en « pappier, des armes de France et de Navarre et aussi ung dictier « audessoubz celles de monseigneur prince; deux grandz dictiers « (devises) et aultres armoyries, pour IIIJXX lt [3]. »

La situation du Cambrésis, sur la double frontière de France et des Pays-Bas espagnols, l'exposait, de première main, aux coups que s'échangeaient périodiquement, pourrait-on dire, les deux royaumes. En 1595, le comte de Fuentès, secondé par l'ardent désir des Cambrésiens de se soustraire à la tyrannie de leur gouverneur, rangeait de nouveau sous la domination du roi d'Espagne Cambrai dont il chassait Balagny, le 7 octobre, jour de la capitulation de la citadelle, la ville s'étant rendue quelques jours plus tôt.

Comme il est de règle aux changements de régime, pour ceux qui de loin ou de près avaient été contre le dépossédé, le tour de ceux-ci vint naturellement de prendre part aux affaires. Ponthus, dont on connaissait les sentiments, fut fait quatre-hommes, c'est-à-dire

[1] Voyez le manuscrit 883 cité plus haut. — Livre III.

[2] Construite, après la fermeture de la porte Saint-Georges en 1571, par Berlaymont, qui n'avait pas encore pris possession. (Archives communales FF. Fiefs du comté de Cambrésis.)

[3] Compte de 1594-1595, fol. 47

chargé des détails de l'administration communale, de concert avec ses trois collègues de même emploi et de même nom. On le voit figurer sous ce titre dans les comptes, depuis le 6 février 1596 jusqu'à semblable jour de 1598 [1].

L'heure de la vengeance était venue pour le père outragé; le 16 mars 1597, on fit à Cambrai de grandes réjouissances à l'occasion de la surprise d'Amiens par les Espagnols sur les Français; succès d'ailleurs éphémère. Ce jour, Balagny, dont le souvenir n'avait pas cessé d'être maudit, fut, par représailles, brûlé en effigie sur le grand marché, au son des cloches de toutes les églises et au bruit des mousquetades des « terces » de la garnison et des compagnies bourgeoises. Pour rendre cette exécution par contumace plus saisissante, Vermay, dont la haine était toujours vivace, tailla en bois, — car il était un peu sculpteur, — la figure du maréchal, frappante de ressemblance, et lui donna deux visages, par allusion à l'habileté du fourbe qui, sachant se retourner à temps, avait successivement embrassé les différents partis dont il espérait quelque chose. On habilla le mannequin à la française : chapeau rabattu, écharpe blanche; on lui mit dans les jambes deux chats, emblème de sa double traîtrise, on lui donna pour piédestal le bûcher où les flammes en firent des cendres, aux acclamations du populaire vengé... en esprit du moins.

Ces détails, que fournit une chronique [2], sont confirmés de tous points par le compte de 1597-1598. La seule différence entre les deux sources est dans la nuance prêtée à l'habit; mais on sait que si la couleur est souvent tout en politique, elle est en matière de chronique d'une médiocre importance.

Sans s'arrêter aux articles qui ont trait à la fourniture des diverses pièces du costume [3], il suffira de citer celui qui se rapporte au

[1] Comptes de 1596-1597 et 1597-1598, fol. 15.

[2] *Le Peintre Ponthus*, par A. D. (?). (*Revue cambrésienne*, t. Ier, p. 106.)

[3] « A Anthoine Le Fort, pour six aulnes et demy et ung quartier de trely (treillis) « bleu... à quatorze patars laulne employé a accoustrer leffigie de Baillaigny et que « bruslé a este devant la maison de la ville, le premier jour de la récréation de la prise « d'Amiens... IX lt. v s. vj d.

« A Jehan le Fort pour sept aulnes et demie, et demy quartier de canevas a huict « pattars laune ung tapis de six florins pour la maison de ville et une paire de houzette « (houseaux) blance et ung quartier de toille pour accoustrer lad. effigie de Baillagny, « XIX lt. vij s. (fol. 64).

« A Jacques Vigreu, cousturier, pour avoir faict une cazaque et une paire de causse

peintre, lequel eut cette fois un collaborateur; il est ainsi libellé : « A Me Ponthus de Vermay et Noël du Bois, paintres, pour avoir « este empeschez à faire le pourtraict de Baillagny avecq deux « visaiges à la mode du dieu Janus et l'avoir accoustré à la mode « Viijlt. [1]. »

Et pour compléter le décor fait pour cette manifestation, par le commandement de Messieurs, Ponthus peint de plus « trois armoi- « ries sur bois en ovalle; assavoir, celle de Sa Maïesté, celle de Son « Alteze Serenissime et une de la ville, et encoire une aultre de « Sadicte Alteze, le tout fait à huile et doré de fin or et argent, « pour quatre-vingt livres [2] ».

L'artiste avait obtenu, outre la réputation, l'estime de ses concitoyens et la confiance du pouvoir royal. Le 19 février 1598, il échangeait son titre de quatre-hommes contre les fonctions d'échevin. Ces fonctions étaient des plus honorables qu'on pût remplir dans la cité [3]. Pour les exercer, il fallait, — noble ou non, — être bourgeois de Cambrai, comme le prescrivait la loi Godefroi [4], et astreint aux charges de la ville.

Les honneurs ne lui firent pas délaisser sa profession. Cette même année 1598, le 13 septembre, Philippe II mourait. Le magistrat fit célébrer un service funèbre pour le repos de l'âme de celui que le traité de Vervins avait, le 2 mai précédent, confirmé dans la possession du Cambrésis. Vermay et son collaborateur du Bois peignent « soixante petits blazons pour les vegilles et « devises de Sa Maïesté (que Dieu absolve), tant pour mectre aux « torses (torches) que aux chierges, au prix de quinze patars « chascun, et douze grands blazons au prix de trois florins chascun, « et un Agneau-Dieu de quinze patars pour mectre sur la bierre »; qui leur sont payés, par ordonnance du 18 novembre, 126 livres tournois [5].

« (chausses) pour accoustrer Baillaigny le jour de lad. récréation d'Amiens, xl. st. « (fol. 65). » (Compte de 1597-1598).

[1] Compte de 1597-1598, folio 65 verso.

[2] *Id.*, fol. 79.

[3] *Livre contenant le renouvellement de la loy eschevinalle de la ville, cité et duché de Cambray, depuis sa réduction advenue le deuxiesme d'octobre mil cincq centz quatre vingtz quinze.* (Archives communales BB.)

[4] « Art. 1. .... Etales scabinos debet (l'évêque) instituere qui sint cives discreti et « bonæ opinionis, et astricti ad onera civitatis. » (Novembre 1227.)

[5] Compte de 1598-1599, fol. III verso.

Vermay était aussi paysagiste. Le 5 février de l'année suivante, « pour ses paines et salaires d'avoir painct plusieurs « painctures et paysaiges au tableau de dessus la chambre de « Messieurs, aultre qu'il n'estoit tenu par son marchiet », il reçoit trente livres pour lui, et « pour son serviteur » dix autres livres [1].

Une ordonnance des échevins, du 8 juillet suivant, « faicte par « apostille à eulx présentée », accorde à l'artiste cinquante livres tournois « pour le récompenser de ses paines et travaulx d'avoir « faict et pourtraict ung paysage en un grand tableau sur la cham- « bre de Messieurs, en la maison de la ville, ce qu'il n'estoit tenu « de faire, mais espérant que Messieurs le récompenseroient selon « quilz trouveroient de l'avoir mérité et suyvant ce quil auroit faict « et dépainct led. paysaige, dont pour ce faire il luy a fallu emploier « beaucoup de temps et de mises tant aux couleurs que aux « salaires de so nhomme [2] ».

Le 16 février 1600, l'archiduc Albert d'Autriche et l'infante Isabelle viennent à Cambrai. La réception qui leur est faite fournit à Ponthus un nouveau sujet d'exercer son talent de décorateur.

Il « painct : cincq armoiries de leurs Altezes Serenissimes cha- « cune dicelles sur deux fœuilles de grand papier lombard en forme « d'ovalle redoublé, ledict papier, pour chacune dicelles armoiries « cinq fl.; — un coffre deux fois de verd partout, et dessus le cou- « vercle les armes de Leurs Altezes et argenté la serrure; — douze « bastons pour porter le ciel (dais), en pasle tout de fin bleu à « lhuille, avec argent; dix huict pommes de fin argent pour mectre « auxd. bastons, au prix de vingt patars chacun baston, lung « portant laultre y comprins les pommes d'argent, douze flor.; « — escript cincq fœulles de grand papier lombarde deux aultres « doubles fœulles qui font sept, où estoient escriptz plusieurs « carmes [3] en latin à la louange de Leurs Altezes au pris de qua- « rante pat. la pièce, lung portant laultre; — painct cincquante « pommes de bois de couleur daurenge pour mectre aux chappeaulx « de triomphe, et pour avoir livré trois douzaines et demie de « papier noir pour tailler des aigles de quarante pat. ensamble

[1] Compte de 1598-1599, fol. 122.
[2] Compte de 1599-1600, fol. 62.
[3] Vers.

« calculé par messieurs les sepmainiers [1] collecteurs et quatre-« hommes réduict et passe c. lt. [2] ».

Le peintre joignait le commerce à l'exercice de son art, on vient de le voir, et on le remarque encore en 1612, où il reçoit quarante sous pour prix « de demy cent d'or » fourni pour les Récollets [3].

C'est la dernière mention que l'on rencontre touchant le maître; il devait être alors âgé de soixante à soixante-dix ans. De minutieuses recherches dans les registres des paroisses n'ont pu rien nous apprendre de sa naissance, de son mariage ni de sa mort.

Sa fille Jeanne, celle-là qui avait failli devenir la victime de Balagny, suivait, elle aussi, une profession se rapportant à l'art : elle brodait. On la retrouve en 1617-1618 fournissant « une cha-« sure (chasuble), parement de passe d'armoisin blancq, corporal « et deux coussins, comprins les boutons d'or, toille blanche et « cordons, par elle faictz et livre à la chapelle de Paix » (dans l'hôtel de ville), pour la somme de vingt livres tournois seize deniers [4].

L'un des fils de Ponthus, Jacques, se rendait à Rotterdam au commencement du dix-septième siècle pour y étudier aussi la peinture. Dans un mouvement de colère, il tua son maître, s'enfuit, vécut dans le désordre et commit un second meurtre sur la personne du confesseur des religieuses de l'hôpital de Marvis à Tournai. Arrêté et emprisonné à Douai en 1619, la détention ne fit qu'augmenter la violence de son caractère. Nature perverse, il tenta d'assommer ses gardiens et d'étrangler les prêtres qui voulaient le réconcilier avec sa conscience. Pourtant, s'il faut en croire l'*Abrégé de la vie de dame Jeanne de Cambray, premièrement religieuse en l'abbaye des Prêtz à Tournay* [5], le repentir finit par toucher le cœur du meurtrier. Un matin, il se réveilla plein de remords et marcha résigné au supplice : ce qui fut considéré par

[1] Échevins de semaine.

[2] Compte de 1600-1601, fol. 51 verso. Au folio 53 verso du même compte, on voit que « François de Pondre, orfebre, fait une clef d'argent pour le coffre (désigné plus haut) à mectre les clefs de la ville pour présenter à Leurs Altezes... viij lt. » Et « Pierre Brillet (folio 56) fait un cordon de soie tricolore, blanc, bleu et rouge, avec gland au bout, pour lier les toilettes présentées à Leurs Altezes ».

[3] Compte de 1611 à 1612, fol. 103 verso.

[4] Compte de 1617-1618, fol. 86 verso.

[5] Anvers, 1659, in-4°, et 2e édition, Tournay, veuve Adrien Quinque, 1663, in-8°, page 320. (*Revue cambrésienne* citée plus haut.)

les âmes pieuses, comme un miracle dû à l'intercession de dame Jeanne.

Le frère de Jacques, qui se nommait Henry, comme son aïeul, ouvrit dans cette famille une quatrième génération de peintres. Héritier du talent de son père et de la considération dont celui-ci avait joui, Henry de Verman (ou de Wermay) fut aussi échevin de Cambrai, pour la première fois, le 7 mai 1628; il se trouvait alors le dernier, c'est-à-dire le quatorzième. Son mandat, comme on dirait aujourd'hui, lui était continué le dimanche 6 mai 1629, par le « renouvellement de la loi » (du magistrat); il était alors le onzième, l'ordre étant réglé par le roi. Il siége jusqu'au dimanche 12 mai 1630. Après une interruption de trois ans, il est de nouveau promu aux fonctions échevinales le 6 mai 1633, où il prend rang le dixième; et enfin le 6 mai 1634. Il est nommé cette fois le neuvième et reste en fonction jusqu'au vendredi 25 mai 1635, époque à laquelle la loi est renouvelée [1].

La première fois qu'on le trouve mentionné, c'est dans le *Livre des ordonnances par les échevins de Cambrai* [2], dans la délibération suivante, datée du 20 juin 1628, se rapportant à l'entrée du peintre en échevinage (folio 57, v.) :

« Sur la proposition faicte en plaine chambre de la part MM. noble « homme Guillaume de Néron et Henry de Vermay, eschevin payans, « jeudy prochain, jour du vénérable Saint Sacrement, les banquetz « et festins qui se feront comme de coustume en ceste maison de « ville, comme eschevins nouveaux [3], qu'ilz sont de volunté de « prier à disner ledit jour, en la maison du sieur Neron, les femmes « de tous MM. du Magistrat avecq celles des conseilliers et greffiers, « mesdits sieurs du Magistrat, à la réquisition desdits requérans, « leur ont permis de ce faire pourveu que le faict ne soit thiré en « conséquence pour leurs successeurs audit estat à l'advenir, pour « n'entendre qu'en ce faisant, iceulx y seroient aussy obleigez, ains « seullement d'y appeler celles que de coustume on a toujours « appelées : faict en plaine chambre tesmoing,

« *Signé :* MAIRESSE. »

[1] *Livre contenant le renouvellement de la loy, etc.*, cité ci-dessus.

[2] Archives communales.

[3] Les nouveaux échevins devaient, le jour du Saint-Sacrement, payer à dîner à leurs

Cette bienvenue ne fut point payée, par Vermay du moins; en voici la preuve empruntée au même registre (fol. 61) : « Contract « de la convention faicte pour la confection du tableau de Messieurs « du Magistrat.

« Du quatriesme jour d'octobre XVIe, vingt-huit. Clauses, devises « et conditions à garder pour la confection d'ung tableau que « debevra faire de sa propre main honnorable homme maistre Henry « de Vermay, à ce jour eschevin de ceste ville et cité de Cambray, « pour estre mis en la grande salle eschevinalle de ceste ville « contre le manteau de la petite cheminée comme il s'ensuit :

« En la partie suppérieure dudit tableau sera l'imaige de Notre-« Dame représentant l'Assomption d'icelle, entourée de quattre « anges principaux, d'aultres plus petits se perdant dans les nuées « avec quantité de chérubins encore de plus petitte forme. La robbe « de la Vierge sera d'ung fin lac ou d'ung vermellion glacé et le « manteau de la plus fine azur d'outremer.

« Les robbes des quatre anges principaux seront diversifiées, les « unes d'armosin meslé, et les autres de quelques belles et agréables « drapperies.

« En l'aultre partie d'en bas, les pourtraicts de MM. les prévost, « conseilliers, eschevins, greffyers, conchierge, huissiers et messai-« ger faisant le nombre de vingt-trois personnes réparties en deux « aisles, seront dépaincts au naturel avecq robbes et bonnetz, au « milieu desquelz sera figuré le sépulchre de la Vierge estant envi-« ronnée d'apostres, en perspectif d'un beau paysaige.

« La présente histoire sera paincte sur un double couty (coutil), « renforcé avec un fonds de fœuillie de chesne enthièrement sèche, « enhénés et fortifiés de trois barres aussy de chesne.

« Le chassy sera faict et composé de bois de double fante [1] artis-« tement eslabouré et enthièrement doré, saulf le carré d'iceluy, « et la molure d'en bas sera redoublée d'une pièche en forme de « table d'atante pour y estre dépainctes les armoiries de chascun « susnommés portant les grands draps [2], contenant led. chassy, en

collègues. C'est ce que l'on appelait « payer sa prévoté » ou le dîner des sacristes, le jour de la Fête-Dieu se nommant aussi à Cambrai « le jour du sacre ».

[1] Bois sans aubier scié sur toutes ses faces.

[2] La ville fournissait chaque année au Magistrat (on entendait par là tous ceux qui constituaient l'administration communale) un costume d'apparat en nature, qu'on rem-

« largeur environ dix pieds, et en hauteur, par le milieu, sept pieds « trois quars, et aux côttéz six pieds trois quars seullement, à cause « des somiers aboutissans au manteau de la susdite cheminée. Puis, « seront clouées deux aiselles pour boucher le creu dudit tableau « à cause de certainne sailly adhérente à ladite cheminée.

« Tout l'ouvraige et le tableau ci-dessus tellement proportionné « et parfaict que pour estre estimé come ung chef d'œuvre, sera « faict, achevé, delivré et appendu aux frais et despens dudit sieur « Henry de Vermay au lieu cy-dessus destiné pardedans le jour de « la marchette [1] prochain, an mil six cent vingt-neuf.

« Moyennant quoy icelluy sieur de Vermay est e sera excusé « libre et enthièrement deschargé de payer aulcune chose pour sa « prévosté qu'il doibt; réservé touttefois que s'il estoit défaillant ou « en rémission d'avoir achevé, livré et attaché ladite painture et « ouvraige come dit est par dedens le jour susdit, en ce cas il sera « tenu de payer lors au jour que luy sera présigé sa dite prévosté « en forme et manière accoustumée et pardessus ce, la somme de « 100 florins applicable aux pauvres.

« Ainsy convenu et accordé en plainne chambre desdits sieurs « eschevins d'entre eulx signé et icelluy de Vermay, ledit qua- « triesme d'octobre du présent an mil six cents vingt-huit.

« Tesmoings : CANONNE, MAIRESSE. »

Dans une ville dont le commerce était la principale richesse, les magistrats, on le voit, étaient toujours un peu marchands et, gens de précaution, mettaient volontiers « les points sur les *i* ». Ils avaient cependant compté sans l'amour-propre de certains membres du personnel administratif, lequel ne tarda pas à se manifester. A l'exemple de leurs prédécesseurs, comme on l'a vu en 1559 entre autres [2], les collecteurs et les quatre-hommes, que l'on avait omis au nombre des gens à pourtraire, voulaient aussi passer à la postérité. Six jours plus tard, ils formulaient une réclamation collective à laquelle il fut fait droit plein et entier. Le 10 novembre, on décide en conséquence,

plaça au commencement du dix-septième siècle par une somme d'argent équivalente : c'étaient *les grands draps*. Le même usage était suivi à l'égard des serviteurs de la ville : c'étaient *les petits draps*.

[1] Jour de l'Annonciation, 25 mars.

[2] Tableau peint par Henry de Vermay, aïeul de celui dont il est ici question.

comme on le voit dans le même *Livre aux ordonnances*, que les requérants, le médecin pensionnaire de la ville, le greffier des susdits quatre-hommes « portans tous les grands draps, ensemble « le serviteur et soubs serviteur d'iceulx quatre-hommes, comme « ils sont en trois aultres semblables tableaux[1]..... seront aussy « despaincts aud. tableau chacun selon son ordre en contribuant par « eulx selon leur offre ».

La délibération ajoutait « que, par le moyen de l'augmentation « des personnaiges », il convenait que le tableau soit plus grand qu'il n'eût été, que dès lors on ne pourrait le mettre à la place précédemment désignée, et qu'il serait « exposé au coing du porge « de la grande chambre haulte, où sont les autres semblables « tableaux ». (Fol. 62 v.)

Tout le monde était donc satisfait cette fois, sauf le peintre, dont on augmentait la besogne sans proroger le délai de la livraison de son œuvre. Vermay se plaignit en pleine chambre de cette sorte d'anomalie, et avec ce désintéressement qui caractérise le véritable artiste, il ne se plaignit que de cela. Le 29 janvier 1623, le Magistrat reculait d'un mois, au 25 avril, le terme de rigueur. (Fol. 63.)

S'il est vrai que les travaux lentement élaborés soient les meilleurs, celui-ci devait finir par être parfait. Vermay ne s'était pas mis tout de suite à la besogne, pour une cause qui n'est pas indiquée. On arrive ainsi à l'automne de 1630, où, depuis plusieurs mois déjà, il a cessé d'être en fonction comme magistrat.

Robert de Hertaing, seigneur de Rozel, venait d'être fait à son tour échevin de Cambrai[2], et en cette qualité devait également le dîner « de sa prévôté » ; mais les dépenses de bouche de Messieurs avaient été limitées, par ordonnance royale du 7 juin 1614, à la somme de 600 livres qu'ils ne pouvaient dépasser. Or, comme leurs réunions gastronomiques étaient assez fréquentes[3], ils se trouvaient

[1] Voir la note précedente.

[2] Le 12 mai 1630. — Voir le *Livre du renouvellement de la loy.*

[3] Entre autres les jours : des Cendres; de Sainte-Scolastique; de la procession de la Fête-Dieu; au 1er mai, quand les « serments » (compagnies bourgeoises) tiraient le geai; à l'Assomption; à la Saint-Simon et Saint-Jude, jour de l'ouverture de la foire; aux Saints-Innocents et le jour de l'adjudication des fermes (octrois). En 1737, le chapitre spécial ouvert dans les comptes pour les « frais de bouche » montait à 1,300 fl., ce qui prouve que Messieurs s'étaient peu préoccupés de l'injonction royale, renouvelée par l'intendant, après la réunion de Cambrai à la France.

alors avoir atteint le chiffre fixé. On imagina d'affecter l'argent que le nouvel élu comptait consacrer à sa bienvenue, à parfaire le prix du fameux tableau dont l'importance était de nouveau augmentée, et la disposition première une nouvelle et dernière fois modifiée, comme le montre un acte du 17 septembre 1630, inséré au même registre. (Fol. 103.)

Cet acte, reproduisant la partie matérielle des clauses et conditions arrêtées en octobre 1628, en différait sur les points suivants du sujet et de la mise en scène, les seuls qu'on doive ici reproduire :

« ..... En la partie supérieure du d. tableau sera l'imaige de « Notre-Dame couverte d'un crecp blan, size dedens un pavellon de « vermilion glacé de fin lac ; la robbe de la Vierge sera de pur lac, « le manteau de la plus fine azure d'outremer : aux deux costés « de la Vierge seront les imaiges de saint Géry et saint Aubert, « patrons de ladite ville de Cambray, comme l'offrante et la recom- « mandante à la protection de la Vierge, laquelle la rechevra tenant « de la main droicte le clochier de la grande église dédiée à son ser- « vice. Saint Géry sera revestu en evesque d'une chappe de drap d'or « en velours vert; saint Aubert sera aussi revestu en evesque d'une « chappe de velour violet avec offrois (orfrois) en broderie, et seront « les tunicques painctes de couleurs les plus convenables ; les mictres « seront de toilles d'or enrichies de pierreries et de broderies, et les « croces seront à la fachon ordinaire. Ladite ville de Cambray sera « mise en perspectif au lieu susdit prins au quartier de Sainte-Aulle « (l'un des faubourgs) avec les armes au pied d'icelles, et y auera « deux anges vestus d'armoizin meslé ou d'aultre belle et riche « couleur, quy tiendront les gourdinnes (rideaux) [1] du pavilion au « hault de la partie supérieure de laditte imaige.

« En l'aultre partie du bas les pourtraicts de Messieurs les pre- « vost, conseillers, eschevins, greffiers, conchierge, huissiers et « messager, faisant le nombre de vingt-trois personnes réparties « en deux aisles, seront dépainctes au naturel avec robbes et bon- « nets . . . . . »

On remarquera qu'il n'est plus question des quatre-hommes non plus que de leurs gens, ni du médecin pensionnaire. La peinture devait aussi être terminée « ... par dedans le jour de Notre-Dame

[1] Ce mot est encore en usage dans les villages du Cambrésis et de l'Artois.

« prochain, et ce sur paine de soixante florins qu'il (Vermay) sera « tenu payer pour les pauvres de la ville, qui sont dès maintenant « et comme pour lors acquis au profit desdits pauvres.

« Et ce parmy et moyennant la somme de deux cents vingt florins « que noble hommes Robert de Hertaing, escuier, sieur de Rozel et « eschevin de ladite ville, a promis et sera tenu payer audit sieur de « Vermay illecq present et acceptant, incontinent ladite œuvre « achevée et livrée, ce qu'il promet de faire en la manière dite.

« Moyennant quoy Messieurs ont, par ceste, enthièrement des- « chargé et deschargent ledit sieur de Rozel des frais qu'il luy con- « venoit exposer pour sa prévosté... » — C'est tout ce que l'on connaît du peintre Henry de Vermay ou de Verman.

Il s'était marié à Charlotte Marchand plus d'un an avant qu'il fût pour la première fois échevin. Il lui était né en 1627 un fils qui fut baptisé le 9 octobre sous le nom de Marie-François, et en 1634, une fille qui fut appelée, le 27 janvier, Françoise. Tels sont les maigres renseignements que fournissent sur cette famille les registres des paroisses, certainement incomplets.

L'artiste avait quelque fortune du chef de son père et l'avait augmentée par son mariage. Un compte, rendu le 4 janvier 1657, par « Louis Le Carlier conseiller, pensionnaire de la ville de Cam- « brai, de tout ce qu'il a reçu des louages des maisons et jardins « des Lys (et autres) appartenant à maistre Henry de Vermay..... « depuis le trentiesme de décembre mil six cent quarante sept », s'élève à 2,965 florins, soit par an 296 florins [1] (370 francs).

Ce compte a été dressé pour régler des intérêts entre le preneur et le cessionnaire d'une rente de 112 florins 5 patars, assise sur les propriétés ci-dessus mentionnées qui avaient cessé d'appartenir à Vermay, ou peut-être à ses hoirs, le 24 mai 1656. Est-ce l'époque de sa mort? Le même document, en tout cas, indique clairement que le peintre existait encore le 28 décembre 1640, où il donne quittance.

[1] Archives communales, registre des paroisses EE : *Sainte-Croix :* « Le 9 octobre (1627) « fut baptisé fils Me Henry de Vermay et mademoiselle Carlote de Marchand, appelé « Marie François : parin, Dom Petro Dorsona; marine, Jeanne Françoise de Boisse, la « femme du lieutenant de la sitadelle. » (*Registre* n° 1, fol. 227.) *Saint-Martin :* « Le « 27 de janvier (1634) fut baptisée : Françoise Vermoy, fille de Henri, et Charlotte « Marchand; fut parain Philippe Carpentier, et marine Françoise Cresteau ». (*Registre* 108, fol. 75.)

Si l'on veut savoir maintenant ce que sont devenues les œuvres de la tribu des Vermay cambrésiens, il faut le demander au temps, qui dévore tout. Nous n'avons retrouvé sur ces quatre générations d'artistes que les quelques souvenirs que nous venons de retracer imparfaitement.

Sic transit gloria pictoris.

A. Durieux,

Secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai, correspondant du Comité des Beaux-Arts des départements.

VII

LES TISCHBEIN

PEINTRES ALLEMANDS SE RATTACHANT A L'ÉCOLE FRANÇAISE.

ÉTUDE BIOGRAPHIQUE

I

Peu de familles ont renfermé dans leur sein un plus grand nombre d'artistes que la famille Tischbein. Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, elle n'en comptait pas moins de vingt-trois sur soixante-six individus, formant trois générations. Plusieurs de ses membres ont joui d'une réputation méritée dans leur temps, et cependant ils sont peu connus en France, où l'on rencontre très-rarement de leurs œuvres. L'un d'eux a laissé des Mémoires dont la lecture nous a permis de donner plus de développement à notre étude.

Il ne peut entrer dans le cadre de cette notice de passer en revue les vingt-six peintres du nom de Tischbein, parce que nous n'avons pas à nous occuper d'artistes étrangers; nous nous bornerons donc à parler de ceux qu'on peut appeler des peintres français, soit à cause de leur long séjour en France chez nos maîtres principaux

dont ils sont les élèves, soit à cause de leurs liaisons avec des peintres de notre pays, soit enfin à cause de leur genre de talent. Ils sont au nombre de trois : Jean-Henri I, dit *le Vieux;* Jean-Henri-Guillaume I, et Jean-Auguste-Frédéric.

II

Jean-Henri I, dit *le Vieux,* est le sixième enfant du chef de la famille, nommé aussi Jean-Henri, qui exerçait à Haina la profession de boulanger. Il naquit dans cette ville le 3 octobre 1722. De très-bonne heure, Henri montra de grandes dispositions pour la peinture, et Ticozzi lui donne pour premier maître le peintre Fries de Cassel. A l'âge de quatorze ans, il avait déjà peint le chef des cuisines du comte de Stadion, père de l'ambassadeur de l'empire d'Allemagne à Stockolm et à Londres en 1787 et en 1792. Ce portrait, d'une ressemblance frappante, fit la fortune du jeune artiste, car le comte de Stadion le prit dès lors sous sa protection. Ce grand seigneur, amateur éclairé, trouvant en cet adolescent l'étoffe d'un grand peintre, comprit que, pour développer ses dispositions, il s'agissait simplement de lui en fournir les moyens. Il se chargea donc de lui et l'envoya à Paris pour y étudier la peinture sous les maîtres français les plus célèbres.

Carle Van Loo était alors dans tout l'état de son talent; il venait d'être admis à l'Académie et préparait pour le Salon de 1737 quatre toiles, dont une surtout, *Un déjeuner de chasse,* eut le plus brillant succès. C'est chez ce maître, duquel Diderot a pu dire : « Quoique grand artiste d'ailleurs, il n'a pas de génie », que notre peintre se rend dès son arrivée à Paris. Admis au nombre des élèves, il travaille plusieurs années dans cet atelier. Nous le voyons ensuite fréquenter l'atelier de Boucher et faire une étude approfondie des œuvres de Watteau, auquel il emprunta beaucoup dans sa manière de draper ses personnages.

Après un séjour à Paris, qui ne dura pas moins de treize ans, le comte de Stadion fournit à Tischbein les moyens de se rendre en Italie. Henri visite successivement Bologne et Florence, puis arrive à Rome, but de son voyage. Malheureusement, le climat était con-

traire à sa santé, et il ne put tirer de son trop court passage dans cette ville tout l'effet qu'il en attendait pour son art. Il quitta donc Rome pour Venise, et entra dans l'atelier de Piazzetta, très-célèbre à cette époque.

Un jour que Henri était à son chevalet, Piazzetta lui dit, en le regardant travailler : « J'envie la facilité et la rapidité avec lesquelles vous peignez. — Mais, répondit l'élève, je vous tiens au contraire pour le plus habile de tous les exécutants, et je ne crois pas qu'une rapidité pareille à la vôtre puisse être atteinte. — Si vous voulez, reprend Piazzetta, nous allons nous en convaincre. Choisissons une tête, commençons-la ensemble, et nous verrons qui de nous deux fera le mieux et le plus vite. »

Après le concours, Piazzetta décernait lui-même le prix à son élève, en lui donnant son tableau; c'était une tête de jeune fille. Les deux toiles sont conservées à Cassel.

Henri ne passa pas longtemps en Italie, et, de retour dans son pays, il épousait en 1755 une Française, Marie-Sophie Robert, la fille du secrétaire de la chancellerie de France à Cassel. Cette femme étant morte en 1759, il épousa en secondes noces, quatre ans plus tard, sa belle-sœur Marianne Pernette Robert, qui mourut elle-même en 1764. De ces mariages il n'eut que deux filles, dont l'une fut artiste.

A l'époque de son retour en Allemagne, il n'existait plus dans ce pays d'école nationale, et s'il ne put faire une révolution complète dans l'art, du moins arriva-t-il, par ses qualités de coloriste et de dessinateur correct, à fonder une école qui eut quelques succès.

Jean-Henri Tischbein est un des meilleurs peintres du dix-huitième siècle, dont l'Allemagne peut s'enorgueillir à bon droit, mais que la France peut revendiquer à meilleur titre, puisqu'il s'est formé à l'école de nos maîtres et que son talent est tout français. Il a su dans plusieurs de ses compositions, et surtout dans ses portraits, emprunter à son maître Carle Van Loo cette science du dessin, qui suggérait ce jugement à Diderot devant les tableaux de la *Lecture* et de la *Madeleine,* exposés par Carle au Salon de 1761 : « Rien à redire ni au dessin, ni à la couleur, ni à la disposition des objets. » On peut lui reprocher, dans certaines de ses toiles, comme à son autre maître Piazzetta, d'avoir visé un peu trop à l'effet.

Waagen, dans l'article de son *Manuel de l'histoire de la peinture*

qu'il consacre à cet artiste, se montre, à notre avis, beaucoup trop sévère; il a jugé le peintre seulement sur ses tableaux d'histoire, tandis que c'est surtout un portraitiste. Dans ses portraits, et c'est par là qu'il faut juger Henri Tischbein, on sent naturellement l'inspiration des maîtres français, mais non pas une imitation décidée et peu heureuse. S'il y a de l'affectation et du maniérisme dans ses personnages, ces défauts sont ceux de notre école du dix-huitième siècle, et ils ne sont pas particuliers à l'artiste.

Nous possédons dans notre collection un portrait de ce maître représentant la baronne *Vomrath,* dame d'honneur de la femme du landgrave de Hesse-Cassel Guillaume VIII. La baronne, la tête couverte d'une fanchon et vêtue d'une robe décolletée en soie bleu verdâtre, garnie de plissés et de dentelles, est assise dans son boudoir; elle donne à manger à sa perruche perchée sur la porte de sa cage entr'ouverte. La pose est pleine de morbidesse et sans aucune roideur, le geste sobre; la main gauche, qui tient un livre, est mollement abandonnée sur les genoux. On chercherait en vain de la froideur. Le coloris est vif, sans être cru; les tons sont bien fondus, et l'entente du clair-obscur très-savante. Le modelé de la figure est d'un fini précieux, ainsi que celui des bras, des mains et de la poitrine. L'étoffe, d'une nuance délicate, est largement drapée; les plis tombent bien, avec abandon et surtout avec naturel.

On retrouve dans ce portrait la correction de dessin que Henri tenait de Van Loo, et l'on est amené à penser qu'il s'est également inspiré de Boucher, dans le *Portrait de madame de Pompadour,* qu'il rappelle par plusieurs côtés. Cependant cette toile, d'une grande allure, ne sent nullement l'imitation. Elle est signée : *J. H. Tischbein a peint* 1756; l'*H* et le *T* entrelacés. — Hauteur 1 mètre 56 cent. — Largeur, 1 mètre 12 cent.

Henri Tischbein a un tableau au Musée de Versailles, catalogué sous le n° 4471. C'est le *Portrait du comte Waldner de Freundstein;* outre la signature, il porte la date de 1761.

Il y a deux ans, nous avons tous pu voir au Trocadéro, dans la galerie réservée aux portraits nationaux, série des personnages militaires, le *Portrait de François de Chevert,* lieutenant général, grand-croix de l'ordre de Saint-Louis, portant le n° 452 du catalogue officiel, dressé par les soins de l'administration des Beaux-Arts, signé et daté : *Cassel* 1762.

Dans ces deux toiles se retrouvent encore ces qualités de dessin et de correction qui appartiennent en propre à notre peintre.

Au sujet de la signature de ce maître, et surtout de son nom, nous nous permettrons de relever ici, en passant, une erreur qui s'est glissée dans le catalogue du Musée de Versailles, comme dans celui du Trocadéro. Les érudits auteurs de ces catalogues ont placé le nom de ce maître à la lettre H, au lieu de le placer à la lettre T. Ils ont appelé le peintre *Hischbein* au lieu de *Tischbein;* sans doute le petit trait placé au-dessus du second jambage de l'H et formant ainsi la première lettre de son nom de famille, leur aura échappé, car il avait l'habitude de réunir ces deux lettres.

Pour montrer à quel point ce peintre est Français, même aux yeux de ses compatriotes, qu'il nous soit permis de rapporter l'anecdote suivante :

Le comte de Stadion, le protecteur constant de Tischbein, se trouvait à Francfort avec le landgrave de Hesse-Cassel, Guillaume VIII; comme ils étaient l'un et l'autre grands amateurs de peinture et connaisseurs, la conversation tomba naturellement sur les arts. Le comte montra au prince le portrait d'une dame de Mayence. « C'est l'œuvre, dit-il, d'un sujet de Votre Altesse, que j'ai fait voyager et étudier; il est maintenant trop grand artiste pour moi; aussi je le cède avec plaisir à Votre Altesse. » Le landgrave ne voulait pas croire que ce portrait fût l'œuvre d'un Hessois. « Aucun Allemand, disait-il, n'est capable de peindre ainsi; ce que vous me montrez est d'un artiste français. »

Et en cela le landgrave ne se trompait pas. Il se fit peindre, et à la fois étonné et satisfait, il nommait Henri peintre de la Cour. Ce portrait était encore conservé en 1806 dans le cabinet de Guillaume VIII, comme un joyau précieux.

Pendant l'année 1776, le landgrave, ayant fondé une Académie de peinture et d'architecture, en donnait la direction à son peintre, qu'il nomma professeur au collége Carolin et conseiller aulique.

Henri Tischbein a produit quelques tableaux religieux; un de ses meilleurs se trouve au-dessus du maître-autel de l'église Saint-Michel à Hambourg. Cet artiste s'est aussi adonné à la peinture d'histoire. Son tableau d'*Hercule reconduisant Alceste à son époux Admète, roi de Phères*, eut à l'époque beaucoup de succès. On y remarque, comme en général dans les compositions du maître, de

la facilité d'invention et une bonne entente du groupement des personnages.

Henri fut encore graveur à la pointe et à l'eau-forte; il a reproduit ainsi beaucoup de ses propres tableaux. La Bibliothèque nationale n'est pas riche en pièces de ce maître; elle n'en possède que trois :

La Résurrection. — Cintrée par le haut, signée J. H. Tischbein pinx. et sculp., 1763. (H. 0m,29 — L. 0m,42. — Estampes AA2.)

Ménélas et Pâris. — Signée H. Tischbein pinx. et sculp., 1757. (H. 0m,175 — L. 0m,138. — Estampes. Feuilles détachées. Winckler, tome I, n° 4705.)

Thétis et Achille. — Signée H. Tischbein pinx., 1757. (H. 0m,18 — L. 0m,14. Estampes. Feuilles détachées. Winckler, tome I, n° 4705.)

Jean-Henri I Tischbein, dit *le Vieux*, est mort à Cassel, le 22 août 1789, âgé de soixante-sept ans.

III

Le second artiste de cette famille dont nous avons à nous occuper, est *Jean-Henri-Guillaume I*, neveu du précédent. Il est né à Haina, le 15 février 1751.

Ce peintre a encore dans son allure quelque rapport avec son oncle, parce que, quoi qu'on fasse, on ne peut se débarrasser entièrement de l'empreinte des idées dans lesquelles on a été élevé et au milieu desquelles on a vécu. Il participe à la fois du dix-huitième siècle, c'est-à-dire des idées du règne de Louis XV, représenté par les Watteau, les Fragonard, les Van Loo et les Boucher, et de la fin de ce même siècle ainsi que du commencement du dix-neuvième, c'est-à-dire des philosophes et de la Révolution française, représentés par David, dont il est l'émule. C'est un des créateurs de cette École nouvelle qui s'efforce de substituer la vérité à la convention. David est pour nous le régénérateur de l'École, c'est-à-dire l'homme rappelant aux artistes que tout n'est pas convention dans l'art, et qu'il y a des principes fixes, des bases immuables dont on ne peut s'écarter sans compromettre l'art lui-même et la mission

qu'il remplit en ce monde. A ce titre, Jean-Henri-Guillaume Tischbein mérite à côté de David une place particulière, que nous sommes heureux de lui reconnaître et de faire apprécier.

C'est chez sa grand'mère que se développèrent ses premiers instincts artistiques. Cette femme exécutait des ouvrages de broderie admirables, dont elle avait, à l'avance, dessiné les fleurs d'après nature, en en composant des bouquets. Elle avait toujours des crayons, des plumes et du papier à donner aux enfants qui se réunissaient dans sa demeure; elle développait ainsi les dispositions de chacun. De plus, le père de notre artiste lui parlait constamment de la nature et l'entraînait dans la campagne pour lui faire observer les plantes, les arbres et les animaux.

Jean-Henri-Guillaume est élève de son frère Jean-Jacob et de son oncle Jean-Henri I, dont nous avons retracé la vie.

Pendant l'année 1772, il parcourt la Hollande, la France, étudie dans les musées et les collections privées, tout en peignant le portrait, dans lequel il s'était rendu d'une habileté peu commune.

En 1774, à Berlin, il peint le prince Ferdinand de Prusse, sa femme et leurs trois enfants; puis la reine elle-même, Élisabeth de Brunswick, femme du grand Frédéric. Charmée par les qualités du peintre, la reine pose devant lui, et, grâce à sa grande facilité et à sa profonde observation, il n'a besoin que d'une seule séance de trois quarts d'heure pour terminer son œuvre.

Son premier voyage en Italie se place en avril 1781 : « J'étudiais, écrit-il, les mains et les pieds d'après l'antique. Les mains sont très-difficiles; de plus, les antiques en ont peu conservé, parce que ces membres, la plupart du temps éloignés du corps, se brisent facilement. » Il revient en Suisse et s'établit à Zurich en 1782. C'est à cette époque qu'il faut placer les nombreuses esquisses pour son œuvre capitale, *Conradin de Souabe jouant aux échecs avec Frédéric d'Autriche, après avoir entendu la lecture du jugement qui les condamnait à mort.* Il entreprit et exécuta cette belle page d'histoire à Rome, où il était retourné; il la terminait à la fin de l'année 1784.

En ce même moment, se trouvait à Rome notre célèbre David. Il avait accompagné en Italie son élève favori, Jean-Germain Drouais, qui, à l'âge de vingt et un ans, venait de remporter le premier prix

de l'Académie avec son tableau de la *Chananéenne aux pieds du Christ*. David était occupé à peindre le *Serment des Horaces*, toile qui eut à son apparition au Salon de 1785 un succès colossal, et à laquelle il doit le nom de régénérateur de la peinture.

Tischbein voulait entendre des critiques sincères; il aspirait à faire juger son tableau de *Conradin* par des hommes compétents; aussi résolut-il de s'adresser aux meilleurs peintres de Rome. Son cousin Frédéric, dont nous parlerons en terminant, était très-lié avec David et travaillait sous sa direction; il vantait partout son talent et lui prédisait un grand avenir. Une première visite se passa à regarder un tableau d'église, dans la manière de Michel-Ange, de Caravage et de Valentin, que David emportait à Paris.

Revenu presque immédiatement à Rome, David acheva son *Serment des Horaces*. « Il tint alors, dit Guillaume, son atelier fermé; personne n'y entrait, excepté un modèle qu'il employait, son élève Drouais et quelques compatriotes dans lesquels il avait toute confiance. Chaque jour on entendait parler davantage de cette composition, et l'on disait qu'elle serait bientôt terminée. Je ne demeurais pas loin de David, à la Trinité-des-Monts, et je le voyais tous les jours passer devant chez moi pour se rendre à son atelier. J'allai donc un jour, en voisin, lui faire une seconde visite, et le prier courtoisement de me donner son opinion sur mon tableau. Il refusa d'abord. — Je n'ai pas le temps, me dit-il; journellement je suis invité à cette besogne par de jeunes artistes, mais le dérangement est toujours inutile; de semblables toiles valent à peine un coup d'œil. Je le priai instamment de me faire ce plaisir, cet honneur, par amitié pour mon cousin Frédéric. Malgré cette chaude recommandation, David paraissait encore indécis de franchir ces quelques pas. Cependant, après avoir pris plusieurs tasses de café des mains de sa femme, il quitta ses pantoufles et s'habilla, mais lentement. Enfin, nous voici dehors et gravissant le long escalier de la Trinité. Comme j'ouvrais la porte de mon atelier, il aperçut mon tableau, s'arrêta stupéfait et s'écria : — Voilà ce que ne fera jamais notre ami Frédéric; j'avais beaucoup espéré de Füger, mais une pareille toile, remplie d'expression, ne lui réussirait pas, ni à votre compatriote Raphaël Mengs non plus! D'où vient que je n'ai pas encore entendu parler de vous? — C'est ma première grande composition, répondis-je. — Je pars bientôt pour Paris, reprit

David, et je vous prie de permettre aux jeunes artistes de l'Académie de France de venir voir votre tableau; je vais les envoyer ici. Maintenant, venez à mon atelier et dites-moi votre sincère opinion sur mes Horaces. — Nous partîmes.

« Lorsque je fus devant la toile, mon impression fut profonde; un frisson glacial me saisit en présence de l'air martial et sombre des trois frères, pendant que leur père tient élevées les armes sur lesquelles ils jurent de vaincre ou de mourir! A côté, se trouve un groupe de femmes parmi lesquelles est assise la courageuse mère, inquiète du sort réservé à ses fils. On lit un plus grand courage encore sur le visage de Camille, leur sœur, promise à l'un des Curiaces, craignant pour la vie de son fiancé. Près de là se tient debout un enfant qui regarde les armes et paraît prendre plaisir à une pareille scène! David m'assura encore de toute son affection. — Je vous regarde comme mon ami; dites-moi votre pensée tout entière. — Je vous promets, répliquai-je, de vous faire connaître mon sentiment intérieur. Eh bien! si vous travailliez votre groupe de femmes comme vous avez travaillé le groupe d'hommes, votre tableau serait placé parmi les peintures les plus excellentes, et personne ne lui disputerait le premier rang. — Mon tableau est terminé, et je n'y veux plus toucher. — Mais on voit encore la couleur blanche de la préparation! Mettez aussi plus de ton de chair sur vos personnages du second plan; donnez à tout le groupe de femmes un peu plus de lumière, et surtout à la jeune fiancée! — Je ne ferai plus rien, mon œuvre doit rester ainsi. Je me tus. »

A peine Tischbein était-il de retour à son atelier que déjà tous les pensionnaires de l'Académie de France se trouvaient devant son tableau. Parmi les éloges qu'ils lui décernaient, un surtout revenait sans cesse : on lit sur les figures des personnages les mouvements divers de leur âme.

Quand David partit pour Paris, il laissa son atelier ouvert, afin que chacun pût voir ses Horaces et les juger; son domestique restait pour empêcher tout désordre. Si jamais tableau fit sensation, ce fut bien celui-là! C'était chaque jour une véritable procession. Princes, cardinaux, prêtres, bourgeois et artisans défilaient dans l'atelier de David. Comme chaque Romain est habitué, depuis son enfance, à voir partout des tableaux, il a le goût éveillé. Alors dans

les cafés on entendait discuter sur Raphaël et sur David, et essayer des comparaisons. Et souvent de la discussion on passait à la dispute, aux querelles et même aux coups de couteau. Tout le monde dans Rome se disputait sur le tableau de David, les bourgeois comme les nobles, les savants comme les ignorants.

Il est intéressant d'entendre deux grands artistes se juger l'un l'autre, et de connaître aussi l'opinion du public contemporain sur des toiles qui maintenant ont épuisé les efforts de la critique; c'est pourquoi nous avons cru pouvoir nous étendre sur ce sujet, plus peut-être que nous ne l'aurions dû.

La réputation de Guillaume Tischbein, faite ainsi par David, arriva jusqu'au conseiller d'État russe M. de Wiessen, en résidence à Rome. Après avoir vu le tableau de *Conradin,* il le demanda au peintre pour l'impératrice Catherine. L'artiste refusa, objectant que sa reconnaissance envers le duc de Gotha, qui l'entretenait à Rome, lui faisait un devoir d'offrir sa toile à ce prince. Par malheur, le duc de Gotha trouva si remarquable le tableau de son protégé, qu'il le fit placer dans son cabinet de travail, où personne n'entrait que lui. Le pauvre Tischbein perdit ainsi l'occasion d'être à l'abri du besoin, mais surtout, ce qui est plus douloureux pour l'âme délicate d'un véritable artiste, il se vit enlever la gloire à laquelle il avait cru atteindre.

Après avoir passé deux ans à Rome, il partit pour Naples, en compagnie de Gœthe, qui se rendait en Sicile. A peine installé, il se liait avec lord Hamilton, l'ambassadeur anglais, grand amateur de beaux-arts, et avec lady Hamilton, qui a joué un si grand rôle à la cour du roi des Deux-Siciles. « Lady Hamilton, dit Guillaume, avait les traits tellement caractérisés qu'elle pouvait exprimer les passions et les sentiments les plus vifs avec la plus grande vérité. Quelle que fût sa pose, assise, debout, étendue, elle était toujours à peindre. »

Un semblable modèle devait être à notre artiste d'un grand secours, à lui surtout qui recherchait la vérité de l'expression avec une persévérance sans égale. Il la peignit sous les traits d'Iphigénie et sous les traits d'Andromaque. Guillaume eut aussi le bonheur de voir poser devant lui Charlotte Campbell, fille du duc d'Argyle, qui passait pour la plus belle personne de toute l'Angleterre, et la belle princesse de Monaco, qui devait être guillotinée en France, sous la Terreur.

La réputation du peintre grandissait tous les jours à Naples. Quand le directeur de l'Académie vint à mourir, Guillaume se mit sur les rangs. Son grand tableau de *Massinissa faisant prisonnière la femme de Syphax, roi de Numidie, Sophonisbe, qu'il avait aimée autrefois,* lui attira tous les suffrages, et malgré les intrigues de toute nature, il fut nommé directeur.

L'Académie prospérait, et les artistes étrangers complimentaient Tischbein à l'envi, quand se noua la seconde coalition de l'Europe contre la République française. On sait que la reine de Naples, Marie-Caroline d'Autriche, força son époux Ferdinand IV à rompre le traité conclu entre la République et lui en 1797, ce qui amena l'entrée des troupes françaises, commandées par Championnet, dans le sud de l'Italie. La cour s'enfuit en Sicile, et Championnet entra dans Naples le 23 janvier 1799. Ce même jour, les lazzaroni pillaient le palais royal. Parmi les tableaux enlevés, Tischbein put voir l'un des siens, les *Adieux d'Hector*.

L'ordre rétabli, le général Championnet fit appeler Tischbein et le reçut très-gracieusement. « Vous avez sans doute, lui dit-il, les clefs des salles des antiques; je ne veux pas vous les prendre, mais il faut que nous nous entendions afin que les antiques soient préservés, et pour cela je réclame votre concours. » Et tous deux prirent les dispositions nécessaires à leur conservation. Au sortir de là, Tischbein emmena chez lui le général et son bras droit Pascal, ex-prêtre de Versailles, pour leur montrer les cuivres et les dessins de son grand ouvrage d'Homère dont ils furent enthousiasmés.

Guillaume ayant été invité à la table des officiers, chez le général Championnet, Pascal lui demanda un jour s'il voulait être directeur général des Beaux-Arts de toute l'Italie. Tischbein effrayé se tira comme il put de ce qu'il croyait être un piége ou une forfanterie, et quitta Naples le 20 mars 1799 pour rentrer en Allemagne, d'où il ne sortit plus.

En 1808, Guillaume se fixa à Eutin, où le duc Pierre d'Oldenbourg lui donna une existence assurée et pleine d'honneur.

Cet artiste est l'un des plus grands peintres d'histoire de son époque, un célèbre dessinateur et un graveur non moins remarquable. Il a peint tous les genres et a laissé de nombreuses publications artistiques.

La Bibliothèque nationale possède de ce peintre-graveur le

Recueil des gravures d'après des vases antiques tirés du cabinet de M. le chevalier Hamilton, Paris, 1803-1809, et une seule gravure d'après un de ses tableaux : le *Portrait de Jean Henri Wofs.*

Jean-Henri Guillaume I Tischbein termina sa carrière à l'âge de soixante-dix-huit ans, le 26 juillet 1829, laissant cinq filles et un fils qu'il avait eu de la fille d'un meunier de Haina, nommé Kitting. Aucun de ses enfants n'embrassa la profession du père.

IV

Le dernier peintre de cette famille sur lequel nous puissions nous arrêter est Jean-Auguste-Frédéric, le neveu de Jean-Henri I et le cousin de Jean-Henri-Guillaume I, né à Maestricht en 1750.

Frédéric a suivi les traditions de son oncle ; il est essentiellement Français. C'est un esprit facile, une nature aimante. Il emprunte ses sujets à l'intérieur de la famille ; les principes réformateurs de son cousin et de son ami et conseiller David n'ont pas prise sur lui.

Frédéric fut envoyé de bonne heure à Cassel pour y recevoir les leçons de son oncle Jean-Henri I, dont il devint un des meilleurs élèves. Le jeune artiste sut s'attirer la faveur du prince souverain de Waldeck, Chrétien-Auguste, celui qui mourut en Portugal, en 1798, à la tête des troupes du Régent, devenu roi en 1816 sous le nom de Jean IV. Le prince de Waldeck lui donna les moyens de venir étudier à Paris les maîtres français avec lesquels son oncle l'avait déjà familiarisé. Il étudia Van Loo, Boucher ; mais c'est de Greuze et de madame Vigée-Lebrun qu'il s'inspira le plus, bien qu'il soit aussi un élève de David, avec lequel il se lia étroitement.

En 1780, il fait le portrait de la femme du graveur J. G. Müller, son ami, membre de l'Académie royale de peinture à Paris, et professeur à l'Académie Caroline de Stuttgart. Dans ce portrait, intitulé *la Tendre Mère,* la jeune femme est assise, tenant sur ses genoux son enfant qu'elle enveloppe dans le grand peignoir qui la couvre. Cette charmante peinture, qui semble échappée aux pinceaux de madame Vigée-Lebrun, a été gravée par Müller et dédiée à son ami ; elle est signée *F. Tischbein,* 1780.

Nous possédons encore la gravure de la *Petite Boudeuse,* autre

toile de ce maître charmant, au coloris agréable, à la composition spirituelle et délicate, dont les portraits de femme sont si recherchés. Ici, l'artiste s'est inspiré de Greuze. La pose de l'enfant est tout à fait nature, et la petite fille, serrant avec amour sa poupée entre ses bras, semble avec son regard vous reprocher de l'avoir fait bouder. Ce portrait a été gravé sous la direction de Wille, à Paris, par J. Huber, en 1782.

Pendant l'année où David exécutait ses *Horaces* et son cousin Guillaume son *Conradin,* c'est-à-dire en 1785, nous trouvons Frédéric à Naples, occupé à peindre la reine Marie-Caroline, fille de Marie-Thérèse et sœur de Marie-Antoinette. La reine fut si satisfaite de son travail, qu'elle l'envoya porter lui-même son portrait à Marie-Thérèse.

Après un long séjour à l'étranger, Frédéric retourna dans sa patrie, où le prince de Waldeck le nomma peintre de sa cour, en y joignant le titre de conseiller. Puis il passa au service du duc Anhalt-Dessau, qui le garda jusqu'en 1800, époque où l'électeur de Saxe, Frédéric-Auguste III, le même duquel Napoléon devait dire plus tard : « C'est le plus honnête homme qui ait jamais tenu un sceptre de roi », le nomma professeur et directeur de l'École des Beaux-Arts à Leipzig.

Jean-Auguste-Frédéric mourut à Heidelberg en 1812, âgé de soixante-deux ans, laissant trois enfants, deux filles et un fils qui fut artiste.

V

Ici s'arrête notre étude. Nous espérons qu'elle ne sera pas sans utilité, puisqu'elle aura mis en lumière trois peintres de mérite, trop peu connus, et que nous pouvons revendiquer, deux surtout, comme s'ils étaient Français.

Rarement l'amour de l'art se perpétue dans une même famille; c'est le contraire que nous présente la famille Tischbein; chaque génération produit son contingent d'artistes, et nous en fournit un qui domine les autres.

D'abord Jean-Henri I, peintre de portraits et d'histoire, coloriste agréable, dessinateur facile, élégant et spirituel. Vient ensuite Jean-Henri-Guillaume I, le concurrent de David, un profond pen-

seur, un de ces artistes qui méditent à fond sur les personnages qu'ils mettent en scène, qui vivent de leur vie, s'imprègnent de leurs idées, et impriment sur leur visage toutes les passions qui agitent leur âme. Bon coloriste, scrupuleux observateur du fait historique, et portraitiste consommé; un second *Fa presto* avec plus de talent sérieux que le premier; dessinateur émérite formé à l'incessante étude de la nature et de l'antique, appuyée sur un esprit naturellement noble et élevé. Enfin Jean-Auguste-Frédéric, l'artiste gracieux, tendre, le peintre des femmes, l'émule de madame Vigée-Lebrun et de Greuze.

Les Tischbein ont su fonder une école dans leur patrie, école imprégnée des idées françaises. Guillaume surtout a beaucoup contribué à ramener les artistes de son pays à l'étude du dessin, comme David l'a fait en France. Il avait compris que pour un véritable artiste, pour un homme digne de ce nom, le but de l'art n'est pas de réussir vite et à peu de frais; il avait reconnu, comme l'a dit si excellemment Charles Lenormand, à propos de l'école de David, « l'avantage attaché à une direction qui proposait l'objet le plus élevé comme le plus digne d'être atteint ».

Edmond Michel,
Membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

VIII

NOTES SUR FRANÇOIS BONNEMER

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE.

(1638-1689)

L'un des plus grands services que pourraient rendre les Sociétés savantes des départements serait de rédiger une série de biographies des hommes qui, dans chaque province, se sont fait un nom

dans les lettres, dans les sciences et dans les arts. On préparerait ainsi les moyens de compléter et de rectifier les Biographies soi-disant universelles, où l'on relève à chaque page tant d'omissions et tant d'erreurs.

La Société des Beaux-Arts de Caen est depuis longtemps entrée dans cette voie. A plusieurs reprises, elle a publié des notices sur des artistes normands, et tout récemment elle insérait dans son Bulletin deux études importantes dues à l'un de ses laborieux vice-secrétaires et à l'un de ses membres correspondants les plus zélés. Dans la première, M. Jules Carlez a réuni de curieuses notes sur les Hotteterre, famille de fabricants d'instruments de musique et virtuoses distingués. Dans la seconde, M. René de Brébisson a donné des renseignements, encore peu nombreux malheureusement, mais qui permettent toutefois de fixer diverses dates relatives à la vie et aux œuvres de François Bonnemer, de Falaise, peintre et graveur, membre de l'Académie royale de peinture. Le travail de notre correspondant n'est assurément qu'une première esquisse, et nous espérons que de nouvelles recherches lui permettront de découvrir quelques-unes des toiles et des gravures dues à l'artiste bas normand, et dont on n'a retrouvé jusqu'ici qu'un petit nombre.

De notre côté, nous avons rassemblé quelques renseignements sur les relations de Bonnemer avec Le Brun et divers artistes de son temps, et sur la part qu'il prit aux travaux de la manufacture royale des Gobelins, à laquelle il fut longtemps attaché. Ces documents, que nous n'avons pas ici la prétention de mettre en œuvre, sont loin de compléter la biographie de François Bonnemer. M. de Brébisson saura en tirer parti bien plus habilement que nous; nous les lui avons indiqués à cet effet, mais nous avons pensé que nous pouvions, dès aujourd'hui, les signaler à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts.

François Bonnemer fut, d'après l'acte retrouvé par M. de Brébisson, baptisé, le 14 octobre 1638, dans l'église paroissiale de Saint-Gervais de Falaise. Son père, Jacques Bonnemer, peintre, dont les œuvres sont aujourd'hui inconnues, fut sans doute le premier maître du futur membre de l'Académie. Les détails manquent sur les premières années de François Bonnemer, qui, tout jeune encore, se rendit à Paris, où il débuta d'une manière heureuse et obtint de brillants succès. Nous le voyons remporter, le 8 mai 1665,

le premier prix de dessin, et quelques mois plus tard, le 9 janvier 1666, le premier prix de peinture, dans un concours dont le sujet était : *la Renommée annonçant aux quatre Parties du monde les merveilles du règne de Louis XIV et leur présentant son portrait*. Dans les deux épreuves, le second prix fut attribué à Nicolas Rabon fils.

Ce fut sans doute après avoir reçu ces flatteuses distinctions que Bonnemer fut envoyé à l'Académie royale de France à Rome [1], que Colbert venait de fonder à l'instigation de Le Brun. Il fut chargé, entre autres travaux, de copier des tableaux de la galerie Farnèse, car voici ce qu'on lit dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture* [2] : « Nous dirons, par occasion, que les tableaux que l'on voit au plafond de la galerie des Tuileries, et qui représentent plusieurs sujets tirés de la Fable, ont été faits d'après ceux de la galerie Farnèse, par MM. Monnier, Corneille le jeune, Bonnemer, et Vouet le fils, qui étaient à la pension du roi, dans l'Académie royale de Rome, sous la direction de M. Errard [3]. »

M. de Brébisson admet, avec plusieurs biographes, que Bonnemer a été probablement l'élève de Charles Le Brun, et que, si notre compatriote n'avait pas reçu à son arrivée à Paris les leçons du chef de l'école française, il aurait du moins été placé sous ses ordres lorsque Le Brun prit, en 1662, la direction de la manufacture des Gobelins, à laquelle Bonnemer avait été attaché à deux reprises : une première fois avant d'avoir été envoyé à l'Académie de France à Rome; une seconde, après son retour à Paris. Nous nous demanderons s'il n'y a point là une légère inexactitude.

La manufacture des Gobelins, fondée sous François Ier, au faubourg Saint-Marceau, par un habile teinturier de Reims, Gilles Gobelin, avait, par la supériorité incontestée de ses produits, conquis dès l'abord une célébrité européenne. Cependant les dépenses considérables et disproportionnées avec les bénéfices que nécessitait la fabrication des tapisseries, contraignirent les héritiers de Gilles Gobelin à quitter le commerce. La manufacture passa d'abord aux

[1] Et non en 1663, comme le prétend Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*.

[2] Article sur Claude Audran.

[3] Peintre distingué, directeur de l'Académie de France à Rome, de 1666 à 1683.

mains d'un conseiller du Parlement de Paris, nommé Leleu, puis à celles des frères Cannaye, qui, en 1650, s'attachèrent deux habiles ouvriers étrangers, le Hollandais Gluck et Jean Janssen, dit Jans de Bruges. Ce dernier exécuta pour la première fois aux Gobelins de la tapisserie sur des métiers à haute lisse. Le succès de l'établissement attira l'attention du grand Colbert, qui lui accorda des subventions considérables. Louis XIV, secondant les vues de son ministre, acquit, dans le cours des années 1662 et 1663, les vastes terrains où fut élevé l'*Hôtel royal des Gobelins*, qui fut inauguré en 1667 et reçut bientôt le nom de « Manufacture royale des tapisseries et des meubles de la Couronne ». Ce serait, dit-on, à l'époque de la fondation, c'est-à-dire vers 1662, que Bonnemer aurait été une première fois attaché à l'établissement. Ici se présente une autre question : celle de savoir en quelle année Le Brun prit la direction des Gobelins. Est-ce en 1662? Est-ce seulement en 1667? On adopte généralement cette dernière date, et nous penchons à croire que le grand peintre ne reçut le titre et ne remplit les fonctions de directeur général de la manufacture royale qu'à partir de 1667, lorsque les bâtiments furent achevés de construire et lorsqu'on mit en activité les ateliers du nouvel établissement. Dans cette hypothèse, Bonnemer n'aurait été sous les ordres de Le Brun qu'après son retour de Rome; mais cela n'empêcherait pas d'admettre l'opinion très-vraisemblable des biographes qui pensent qu'il avait tout d'abord été au nombre de ses élèves. En effet, lorsque notre Falaisien se rendit à Paris, Charles Le Brun était dans tout l'éclat de sa renommée; tous les jeunes artistes s'adressaient à lui, et les promesses sérieuses que donnait déjà le talent de Bonnemer attirèrent sans doute sur ce dernier la bienveillance et les conseils du premier peintre du roi.

La protection de Le Brun ne devait pas abandonner François Bonnemer, qui lui dut, à son retour de Rome, d'être admis au nombre des artistes de mérite qui travaillaient aux Gobelins. Peut-être même Le Brun fut-il pour quelque chose dans le mariage du jeune peintre, lorsque celui-ci épousa, le 8 février 1672, Catherine Mosin [1], fille d'un des chefs d'atelier de la Manufacture royale des

[1] « L'an de grâce 1672, le 8 febvrier, après les fiançailles et publications de bans... j'ai, curé de Saint-Hippolyte, interrogé François Bonnemer, peintre ordinaire du Roy,

tapisseries et des meubles de la Couronne. Toujours est-il qu'en tête des témoins de l'acte de mariage figure Charles Le Brun avec les qualifications de « noble home » et de « messire », car il avait été anobli en 1662. Outre le titre de « premier peintre du Roy », Le Brun prend celui de « directeur général des manufactures royales », parce que Colbert, en rétablissant les Gobelins sur de nouvelles bases, en avait fait une véritable école d'arts et métiers, où se trouvaient non-seulement des ateliers de tapisserie, mais encore des ateliers de peinture, de gravure, de bijouterie, d'ébénisterie, de marqueterie, d'horlogerie, etc.

Tous les personnages qui figurent dans l'acte de mariage de Bonnemer comme « amy en commun des mariez » appartiennent, ainsi que lui, au monde artiste. Leur présence à la cérémonie et la part qu'ils y prennent attestent l'estime dont le peintre falaisien jouissait parmi ses camarades. Et d'abord, le père de la future est « honorable home Jean Mosin », qualifié de « tapissier ordinaire du Roy », et qui était alors chargé avec Souhaite de la direction des ateliers de basse lisse. Viennent ensuite les témoins, dont les noms sont, du moins pour quelques-uns, légèrement défigurés. Baudren Yvart n'est autre que Baudrein Yvart, né à Boulogne-sur-Mer, peintre du corps de la maîtrise et membre de l'Académie; puis viennent : Jean Jans, dont nous avons parlé plus haut; J. B. Tuby, le Romain, sculpteur, membre de l'Académie; de Sève, soit Pierre de Sève, soit son frère Gilbert, tous les deux peintres; Rousselet, l'excellent graveur; « Kelkose » est une altération du nom de Kerkove, ou mieux Kerkohve, Flamand, qui, aux Gobelins, était chargé de l'inspection de la teinture des laines; Rochon est le seul de ces témoins dont nous n'avons pu découvrir encore la personnalité; mais la présence de son nom au milieu d'autres qui appartiennent exclusivement à des artistes, nous permet de supposer que cet ami de François Bonnemer et de sa fiancée faisait aussi partie du personnel de la Manufacture royale.

âgé de ..... ans, et Catherine Mozin, âgée de..... ans, fille d'honorable home Jean Mosin, tapissier ordinaire du Roy, tous deux de cette paroisse, et leur consentement mutuel pris, les ay conjoins en mariage, par paroles p. n. s., en présence de noble homme messire Charles Le Brun, premier peintre du Roy, directeur général des manufactures royales; d'honorable home Jean Mosin, père de la mariée, Baudren Yvart, Jean Jans, J.-B. Tuby, de Sève, Rousselet, Rochon, Kelkose, tous amy en commun des mariez, etc. » (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*.)

Dans le poëme ou plutôt dans la longue suite de lignes rimées due à la plume déplorablement facile de l'abbé de Villeloin, Michel de Marolles, et intitulée : *le Livre des peintres et graveurs*, que l'on consulte toujours avec fruit lorsque l'on s'occupe des artistes du dix-septième siècle [1], se trouvent, à la fin du volume, dix-neuf quatrains sous la rubrique de : « Ceux qui font fleurir les Beaux-Arts dans l'Hostel des Manufactures royales aux Gobelins, sous la direction de M. Le Brun, premier peintre du Roy, selon les mémoires qu'en a baillez M. Rousselet, le septième jour de may 1667. » On connaît la strophe dans laquelle il est parlé de notre artiste :

... Henri Testelin est un bon peintre encore,
Aussi bien que Verdier, tous les deux de Paris!
Bonnemer de Falaise y vaut aussi son prix.
Par de si bons pinceaux la peinture s'honore.

On sait quel était le personnel d'élite que le génie de Colbert avait placé sous la direction de Le Brun, personnel qui donna aux manufactures des Gobelins tant d'éclat et de célébrité; tels étaient les amis et les collaborateurs de notre artiste.

Grâce aux renseignements que lui a fournis M. Darcel, directeur actuel des Gobelins, M. de Brébisson a donné l'indication de plusieurs tapisseries dont François Bonnemer peignit les modèles et de quelques autres qui furent exécutées en basse lisse par son beau-père Mosin. Nous croyons être sur la trace de cette partie de l'œuvre de Bonnemer.

Dans les premiers jours du mois de février 1877, le hasard me fit découvrir dans la bibliothèque de mon père une mince brochure de douze pages, petit in-12, dont voici le titre : *Garde-meuble. Description des tapisseries de la couronne, qui seront tendues le Jeudi, Jour de l'Octave de la petite Fête-Dieu, depuis six heures du matin jusqu'à midi, sur le Quai du Louvre, depuis la rue du Petit-Bourbon jusqu'au second Guichet des Tuileries, où doit passer la Procession du Saint-Sacrement, accompagnée du Clergé de l'Eglise Royale et Paroissiale de Saint-Germain l'Auxerrois. A Paris, de l'Imprimerie de Grangé, rue de la Par-*

[1] V. l'édition que M. Georges Duplessis a donnée de cet ouvrage dans la *Bibliothèque elzevirienne*.

cheminerie. M.DCC.LXXXIX. On lit à la page 2 : « Je soussigné premier Commis du Garde-Meuble de la Couronne, certifie que le nommé POLLET, colporteur de la Chambre, a obtenu de M. THIERRY DE VILLE D'AVRAI, commissaire général de la maison du Roy au département des Meubles de la Couronne, la permission de faire imprimer le Livre des Tapisseries de Sa Majesté, les jours de la Grande et de la Petite Fête-Dieu, tant Galeries du Louvre que sur les Quais et autres endroits; en foi de quoi je lui ai délivré le présent Certificat, et ai apposé le Cachet dudit Garde-Meuble. A Paris, le 19 mai 1789. CHOPPIN. » Puis vient l'avertissement suivant : « NOTA : L'on fait voir le Trésor du Garde-Meuble tous les premiers Mardis de chaque mois, depuis neuf heures du matin jusqu'à midi, et depuis deux jusqu'à six l'après-dîné. » Le tout est lu et approuvé le 10 juin 1789, et revêtu le même jour du permis d'imprimer et de distribuer délivré par M. de Crosne, lieutenant général de police.

Ce livret, qui se vendait probablement deux sous, me parut des plus curieux. Il contient la description de huit tentures différentes dont trois sont dues à la Manufacture des Gobelins, une autre à une fabrique d'Angleterre, et quatre à des établissements qui ne sont pas désignés. Ces huit tentures comprennent en tout quatre-vingt-une pièces, que le rédacteur du livret a décrites avec soin, particulièrement celles qui ont trait à l'histoire de Louis XIV, aux batailles d'Alexandre et à divers événements de l'antiquité et du moyen âge. Quant aux sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, plus connus du public, on s'est contenté pour eux d'une mention sommaire.

Je m'empressai de faire part de ma découverte à deux de mes anciens camarades de l'École des chartes, qui, en 1876, ont été au nombre des promoteurs les plus actifs de l'exposition organisée, au palais de l'Industrie, par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Quelques jours après, l'un d'eux, M. Louis Courajod, attaché à la conservation du Musée du Louvre, me répondait que mon livret était complétement inconnu, et, sur sa proposition, la Société de l'Art français le reproduisait intégralement dans son Bulletin du mois d'avril 1877.

Outre l'intérêt que cette petite brochure présente aux curieux de l'art, elle mérite encore d'attirer l'attention à un autre point de vue, et l'on me pardonnera ici une courte digression. En effet, ce

n'est pas seulement une intéressante description de chefs-d'œuvre sortis de notre manufacture des Gobelins que ce livret de deux sous, c'est en même temps une des dernières traces d'un état de choses disparu. Cette procession de la Fête-Dieu de 1789 est peut-être la dernière que le clergé de l'église royale et paroissiale de Saint-Germain-l'Auxerrois ait faite hors de l'enceinte de son temple; c'est aussi probablement la dernière fois que des tapisseries tirées du garde-meuble de la couronne ont été tendues le long des murs de Paris.

Mais revenons à Bonnemer et cherchons si notre livret ne nous donnera pas quelques indications sur ses travaux.

La première des tentures exposées sur le passage de la procession, « à commencer rue du Petit-Bourbon », était « une tenture de Tapisserie, laine et soie, rehaussée d'or (N° 86), Fabrique de Paris, Manufacture des Gobelins, dessin de Le Brun, représentant l'*Histoire de Louis XIV*, en quatorze pièces ». M. de Brébisson nous apprend que Mosin exécuta en basse lisse une tenture de l'*Histoire du Roy*, et que l'on doit à Bonnemer les modèles, d'après Charles Le Brun, des sujets suivants : le *Sacre du Roy*, le *Mariage du Roy*, l'*Entrevue des Roys*. Cette tenture fut donc exécutée à la fois en haute et en basse lisse, car le livret indique parfaitement que la tenture représentant l'Histoire de Louis XIV était en haute lisse, et nous avons vu plus haut que le livret, revêtu de l'attache officielle avec toutes les approbations désirables, avait été rédigé avec soin.

Les pièces de cette tenture dont Bonnemer avait peint les modèles sont les première, deuxième et troisième, que le livret décrit de la manière suivante :

« *Première pièce*. Le Sacre du roi Louis XIV, fait en l'Église de Notre-Dame de Reims, le 7 juin 1654.

« *Deuxième pièce*. L'Entrevue du Roi de France avec Philippe IV, roi d'Espagne, dans l'isle des Faisans, le 6 juin 1660, pour la ratification de la paix entre les deux Couronnes, et l'accomplissement du mariage de Sa Majesté Très-Chrétienne avec l'Infante d'Espagne, Marie-Thérèse d'Autriche.

« *Troisième pièce*. Le Mariage du Roi avec l'Infante Marie-Thérèse d'Autriche, célébré le 9 juin 1660, à Saint-Jean du Lux, par l'Évêque de Babilonne. »

La deuxième tenture exposée était « une tenture, tapisserie haute lisse, laine et soie, rehaussée d'or, représentant l'*Histoire*

d'Alexandre ». Cette série de sujets est bien la même que l'Histoire d'Alexandre exécutée par Mosin d'après Le Brun et sur des modèles dont une partie était due à Bonnemer. On ne sait, dit M. de Brébisson, quels sont les sujets dus au pinceau du peintre normand. Nous nous bornerons donc à reproduire ici, d'après le livret, la description des douze pièces qui composaient cette tenture :

« *Première pièce*. L'aile droite du passage du Granique.

« *Deuxième pièce*. Alexandre, Roi de Macédoine, ayant déclaré la guerre à Darius, Roi des Perses, vient pour l'attaquer, passe le Granique à la nage, que les Perses voulaient lui disputer ; il les défait entièrement, et remporte sur eux une victoire complète.

« *Troisième pièce*. L'aile gauche du même passage du Granique.

« *Quatrième pièce*. Alexandre, accompagné seulement d'Éphestion, son favori, vient visiter la mère, la femme et les deux filles de Darius.

« *Cinquième pièce*. L'aile droite de la bataille d'Arbelles.

« *Sixième pièce*. Sanglante bataille d'Arbelles, où Alexandre remporte une victoire entière sur l'armée des Perses, commandée par Darius en personne, qui est obligé de prendre la fuite.

« *Septième pièce*. L'aile gauche de la même bataille.

« *Huitième pièce*. Entrée triomphante d'Alexandre dans Babylone.

« *Neuvième pièce*. L'aile droite de la pièce de Porus.

« *Dixième pièce*. L'entrevue d'Alexandre et de Porus, Roi des Indes.

« *Onzième pièce*. L'aile gauche de la pièce de Porus.

« *Douzième pièce*. Une entre-fenêtre représentant un Therme d'hommes. »

Il n'y a, comme on le voit, dans cette tenture que cinq grands sujets, et c'est au modèle de ceux-là que Bonnemer a sans doute travaillé ; les sujets secondaires auront été confiés à des dessinateurs d'un moindre mérite. Peut-être des recherches aux Archives nationales pourront-elles déterminer exactement la part du peintre normand dans les travaux des Gobelins. C'est ce que nous nous proposons d'entreprendre plus tard.

Émile Travers,

Archiviste-paléographe, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

IX

PASCAL COSTE

ÉTUDIÉ COMME DESSINATEUR, INGÉNIEUR, ARCHITECTE ET ÉCRIVAIN.

Pascal Coste, né à Marseille le 26 novembre 1787, est mort le 8 février 1879, dans sa quatre-vingt-treizième année. Sa ville natale lui doit plusieurs constructions importantes, et notamment la Bourse de Marseille. Nous allons jeter un coup d'œil sur ses débuts dans la vie et l'étudier comme dessinateur.

Son père, Bernard Coste, qui dirigeait un important atelier de menuiserie, lui donna une instruction assez sommaire et le plaça aussitôt après à l'école de dessin de la ville. Lequin de la Tour, né à Paris, ancien élève de Ledoux, qui avait construit les barrières de Paris sous Louis XVI, lui servait de répétiteur.

Frappé des progrès de son fils et de son goût dominant pour le dessin d'ornement et d'architecture, M. Bernard Coste abandonna les vues qu'il avait sur lui pour le pousser dans la carrière où il espérait le voir réussir, et le mit sous la direction d'un ancien officier du génie, pour compléter ses études de géométrie, de mathématiques et de levée des plans. Puis il le plaça en 1804 chez Penchaud, architecte de la ville et du département, en qualité d'inspecteur et de dessinateur, position qu'il occupa pendant une dizaine d'années.

En 1814, Pascal Coste, voulant se perfectionner, partit pour Paris; Penchaud, qui s'intéressait vivement à son élève, lui donna quelques lettres de recommandation pour Labadie, Percier et Fontaine, architectes de la capitale, et ce fut grâce à ces messieurs qu'il fut admis à l'École des Beaux-Arts, dans la classe d'architecture, alors sous la direction de Vaudoyer père; il y obtint quelques succès.

Pendant son séjour à Paris, Pascal Coste fit la connaissance de Jomard, savant géographe, ayant fait partie de la Commission

scientifique, lors de l'expédition d'Égypte; ce dernier, qui dirigeait en ce moment la publication du grand ouvrage sur cette expédition, exécutée aux frais du gouvernement, prit Pascal Coste en amitié. Jomard conservait des relations suivies avec le gouvernement de Méhémet-Ali, vice-roi d'Égypte; ce fut cette connaissance fortuite qui décida en quelque sorte de l'avenir de l'architecte marseillais et de son existence aventureuse.

Le 20 juin 1815, Pascal Coste était de retour à Marseille, et il avait repris son poste de dessinateur et d'inspecteur de travaux auprès de Penchaud.

Tels furent les débuts de cet homme exceptionnel, dont la biographie exigerait un développement considérable; nous ne l'entreprendrons pas, car c'est chose faite, Pascal Coste ayant laissé en mourant deux volumes grand in-18 de 600 pages chacun, intitulés *Mémoires d'un artiste*, notes et souvenirs de voyages de 1817 à 1877, où l'on peut suivre l'auteur, jour par jour, étape par étape, dans ses interminables pérégrinations, en Égypte, à Tunis, sur le Rhin, en Hollande, en Belgique, en Sicile, en Grèce, en Turquie, en Perse, en Mésopotamie (Babylone), en Syrie, en Angleterre, en Algérie, au Maroc, en Suisse, en Italie, en Allemagne, en Espagne, en Danemark, en Norvége, en Suède, en Finlande, en Russie et à travers la France.

Voyons ce grand voyageur à l'œuvre; Pascal Coste emporte avec lui deux objets qui ne le quittent ni le jour ni la nuit, d'abord son carnet de voyage, sur lequel il inscrit les incidents de la route en termes brefs et laconiques, le nombre des myriamètres parcourus, les noms des villages et des villes, celui des monuments ou ruines qu'il y rencontre, qu'il décrit, qu'il mesure de la base au faîte, précisant les matériaux qui entrent dans leur construction, indiquant l'époque où ils furent élevés, leur style et parfois quelques souvenirs historiques ou légendes recueillies sur place; puis tout est dit. Ces notes se succèdent ainsi sans trêve ni repos; dans ses Mémoires, qui semblent écrits tout d'une haleine, il passe sans transition de Londres à Babylone, de Tunis à Stockhlm ou à Madrid, et la route parcourue par l'infatigable voyageur à travers ces contrées si diverses ne mesure pas moins de trente mille lieues.

Cet autre objet précieux dont l'artiste ne se sépare pas davantage, c'est son album ou son carton à dessin; rien ne lui échappe : pas

une vue, une ruine, un fragment de colonne, une inscription, un monument digne d'attention qu'il ne croque, n'esquisse ou ne dessine avec un soin minutieux, scrupuleux, s'il se trouve sur son passage, que dis-je sur son passage? il traversera au besoin plusieurs déserts pour aller le chercher.

Son habileté de main dans ce genre d'exercice est devenue prodigieuse. En 1827, un touriste anglais lui achète pour 12,000 francs de ses dessins des monuments arabes dont il a soin de garder copie, car Pascal Coste tient à sa collection; il lui faut ses dessins sous la main, jusqu'au jour où il en publiera les plus précieux, et il en produit plus de 3,900. En un mot, c'est près de 4,000 dessins ou croquis qui doivent un jour rendre un éternel témoignage de sa dévorante activité.

En effet, Pascal Coste était un maître architecte auquel rien de ce qui touche à l'art du dessin n'était étranger. Tous ses sujets si variés sont traités avec cette sûreté, cette netteté, cette précision géométrique que donnent l'étude des mathématiques et l'habitude du dessin linéaire; c'est de l'excellente opticographie conduisant à l'imitation exacte de l'image technique; ce sont des vues parfaites d'architectes ou d'ingénieurs topographes agrémentées souvent d'une multitude de figures lilliputiennes de toutes sortes, en pleine activité et ne manquant pas d'une certaine tournure, mais qui n'ont rien de commun avec ce qu'on appelle des dessins de maîtres. On le sait, cette précision, cette netteté, cette délicatesse du trait sont indispensables pour reproduire des extérieurs de monuments, leurs silhouettes ou leurs façades, des tronçons d'architecture ou des fûts de colonne. L'architecte, tenu de manifester la beauté d'exécution dans l'œuvre construite, ne peut en donner qu'une idée approximative, très-intelligible, graphique, géométrique, sur une échelle de proportion donnée et sans aucune séduction du crayon ou du pinceau, si ce n'est pour accuser les ombres portées, la règle, l'équerre, le compas et le tire-ligne étant les auxiliaires obligés de l'architecte.

J. Pascal Coste applique à peu de chose près le même procédé à ses paysages, à ses vues formant panorama; c'est son droit. Aussi serions-nous mal fondés en lui demandant d'une façon absolue cette verve, ce pittoresque, cet élan prime-sautier, cette accentuation, cette couleur qui prête tant de charme aux dessins purement artistiques, même dans leur négligence et leur incorrection.

J. Pascal Coste a laissé à notre Académie de Marseille son grand ouvrage sur la Perse ancienne et sur la Perse moderne. En outre, six grands dessins, véritables panoramas coloriés, donnant bien l'idée des vastes plaines où Persépolis étalait ses splendeurs magiques il y a deux ou trois mille ans. Dans ces vues sincères, on peut compter encore des milliers de colonnes restées debout au milieu des ruines et des débris de ces temples et de ces palais renversés ; mais les divers plans des terrains et des horizons mal dégradés prouvent que J. Pascal Coste n'est plus dans son domaine : son lavis est presque enfantin, son pinceau froid, inanimé. C'est là de l'archéologie nue, dépouillée de poésie. Toutefois, dans ses dessins à la plume, il retrouve sa verve, sa liberté d'allure, et il en est qui sont touchés de main de maître. Mais ce que l'on peut admirer sans réserve, c'est la prodigieuse activité de cet homme, son inépuisable fécondité, son ardeur au travail sans cesse renaissante.

En tête de ses Mémoires, il a dressé lui-même la carte de ses voyages et marqué la place des principaux monuments détruits. Il semble que la terre ne puisse suffire à son besoin de mouvement.

Indépendamment de ses Mémoires, que nous avons cités, Pascal Coste a publié en 1829 la carte de la basse Égypte, dressée sur ses itinéraires et ses relèvements de 1818 à 1827 à l'échelle de 1/000000, gravée à Paris par Tardieu, éditée par Ch. Piquet, et qui fut épuisée dès son apparition.

Pascal Coste était à la fois architecte, écrivain, ingénieur civil et militaire, réunissant à un degré élevé les qualités de ces diverses professions ; ses plans pour la reconstruction des bâtiments du fort d'Aboukir et des nouveaux bastions qu'il y avait ajoutés en donnent la mesure.

En septembre 1839, il fit paraître son premier ouvrage, intitulé *Architecture arabe, ou Monuments du Caire* mesurés et dessinés de 1818 à 1825, avec préface, introduction historique et description des planches au nombre de soixante (grand in-folio, Firmin Didot frères, éditeurs). Méhémet-Ali souscrivit pour dix exemplaires, et cet ouvrage, bien accueilli, vit sa première édition bientôt épuisée.

La publication de ce premier ouvrage ne fut pas étrangère au choix que fit de lui l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, quand il fut question d'adjoindre un architecte et un dessinateur à l'ambassade de M. le comte de Sercey en Perse. Le per-

sonnel de cette ambassade se composait de M. le comte de Sercey, ambassadeur; M. le marquis de la Valette, premier secrétaire; le vicomte d'Archiac, second secrétaire; M. le comte Cyrus Gérard, M. le comte de Chazelles, attachés; M. le comte Daru, capitaine au 6e hussards, M. le marquis de Beaufort d'Hautpoul, capitaine d'état-major, attachés militaires; M. Kasimirsky de Berberstein, interprète pour le persan; M. le docteur Lachèze, Pascal Coste, architecte, et Eugène Flandin, peintre. Cette ambassade eut lieu pendant les années 1840 et 1841. Pascal Coste avait donc été désigné par l'Institut de France pour relever et dessiner les monuments anciens de la Perse, d'après les instructions et l'itinéraire tracés par Raoul Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie; Flandin (Eugène), peintre connu par sa publication pittoresque sur l'Algérie, avait été également désigné par l'Académie pour dessiner les bas-reliefs de ces monuments [1].

Un M. Baffi, chimiste, vint proposer à Méhémet-Ali d'établir une fabrique de salpêtre moyennant une gratification de 500,000 francs, avec demande d'un architecte pour construire l'établissement.

Méhémet-Ali avait accepté, un agent avait été envoyé auprès de Jomard, et ce dernier, se souvenant de J. Pascal Coste, proposa à celui-ci d'aller diriger ces travaux avec des honoraires fixés à 18,000 piastres; ce traité fut signé, en 1817, à Marseille.

La fortune de Coste date de cette époque; il avait trente ans. Son premier séjour en Égypte dure cinq ans.

[1] Le résultat des travaux de ces deux artistes parut en juin 1861; il formait cinq volumes de dessins, plus un volume de texte (grand in-folio) publié aux frais de l'État, par Gide, éditeur. Le coût de l'impression et du tirage s'était élevé à 400,000 francs, et les exemplaires furent cotés à 15,000 francs. Ils valent aujourd'hui plus du double de cette somme.

Comme gratification, M. P. Coste reçut du ministre d'État 100 francs par dessin, soit 12,500 francs, plus deux exemplaires dudit ouvrage, qui fut publié sous les auspices du ministre de l'Intérieur, du ministre d'État, et sous la direction d'une commission composée de Burnouf, Lebas et Le Clère, membres de l'Institut. Les dessins contenus dans le volume intitulé *Perse moderne* ont été tous lithographiés par Eugène Flandin et imprimés par Thierry, à Paris.

Dans cette importante publication, les auteurs se sont placés sur un terrain neutre, en présentant l'ensemble de leurs explorations comme le produit de leurs recherches personnelles, sans entrer dans aucune controverse scientifique.

Chaque monument est décrit et retracé dans tous ses détails, afin que le lecteur puisse se faire successivement une idée de la topographie du pays, de l'aspect des monuments développés dans toutes leurs parties.

Pascal Coste a toujours le crayon à la main; nous l'avons déjà dit, il dessine ce qu'il rencontre sur sa route, car il s'est embarqué sur un navire à voiles; pas un lieu de relâche dont il n'ait emporté un souvenir graphique. Arrivé à Alexandrie, il part pour Rosette le 10 novembre 1817. M. Tourneau, agent du consulat de France, l'accueille fort bien; il l'embarque sur un germe qui le conduit à Téranejh, résidence de M. Baffi. Vingt jours de navigation sur le Nil lui ont été nécessaires.

Notre architecte avait emmené de France un maître maçon, et le voilà installant dès le premier jour des salles nouvelles dans la résidence de son hôte. En janvier 1818, P. Coste est présenté à Méhémet-Ali par M. Bogoz, premier interprète. Le café et la pipe lui sont servis; le pacha lui exprime le plaisir qu'il éprouve à recevoir les Français qui veulent bien l'aider dans ses projets de réformes. Puis, après avoir fait sa visite aux divers ministères, il est inscrit comme employé du pacha; mais, détail curieux qu'on ne saurait passer sous silence, lors de sa visite à Méhémet-Ali, Coste, en entrant dans la salle d'audience, trouva le pacha accroupi à l'angle du divan; il paraissait épeler des lettres auprès d'un cheik, et l'interprète, questionné par notre curieux visiteur, lui répondit en sortant : « Oui, Son Altesse apprend à lire; elle a reconnu la nécessité de s'instruire. » Cet homme qui avait révolutionné l'Orient avait alors quarante-cinq ans. Il voulait se rendre compte par lui-même de tous les détails de son administration; puis, une fois instruit, il fit traduire du français en turc, pour son usage, la *Vie des hommes illustres,* celle de Charles XII et de Napoléon Ier, plus les journaux qu'il recevait d'Europe.

A ce moment, le comte de Forbin, directeur des Musées de France, son cousin l'abbé de Forbin, plus tard évêque de Nancy, Prévost, auteur des panoramas, avec Linant, son dessinateur, officier de marine venant de Constantinople et de Jérusalem, arrivèrent au Caire, et Coste leur fut non-seulement présenté, mais il fit partie de la plupart de leurs excursions, avec M. Huyot, architecte du gouvernement français, ancien pensionnaire à Rome.

En février 1818, Coste avait gagné la confiance de Baffi; celui-ci lui soumit son programme : la fabrique devait être établie entre les ruines de Memphis et le Nil, et le projet tout aussitôt arrêté, seize millions de briques, de la chaux hydraulique et quinze

cents terrassiers furent commandés pour les fondations. En juin, soixante maçons, six cents manœuvres et quelques centaines d'hommes pour les mortiers et les transports furent mis en mouvement, et toutes ces constructions étaient terminées un an après, c'est-à-dire en juin 1819. Mais, en mars, Coste fut atteint d'une ophthalmie très-violente; il fallait son organisation de fer pour supporter cette atmosphère malsaine; il l'affrontait avec une insouciance parfaite, car sous ce ciel de braise et de feu dix-sept ophthalmies le visitèrent, et il en sortit victorieux.

Après chacun de ces assauts, à peine rétabli, on voit Coste reprendre ses courses et ses travaux : il est indomptable; il a mesuré toutes les pyramides, compté leurs assises, décrit leur intérieur, dessiné les sphinx et les obélisques, copié un à un leurs hiéroglyphes et les inscriptions rencontrés sur sa route, et cela dans les intervalles de liberté que lui laisse la construction de cette fabrique, qui entre en plein fonctionnement en septembre 1819.

Coste prend de nouveau les ordres du pacha pour établir des poudrières qu'il achève en 1820.

Méhémet-Ali avait conçu à la même époque l'idée d'établir un canal de navigation pour mettre en communication la basse Égypte avec Alexandrie; un ingénieur turc avait été chargé de l'exécution, mais il ignorait les opérations de géodésie. Les travaux, commencés en 1818, avaient été abandonnés. Le pacha appelle alors P. Coste, et voilà notre architecte à l'œuvre. Les fellahs des diverses provinces sont convoqués, les opérations géodésiques terminées, la profondeur du sol de la cuvette indiquée, les courbes défectueuses rectifiées. P. Coste, toujours à cheval, inspecte les travaux sur toute la ligne, donne ses ordres, en même temps qu'il fait encaisser le canal dans le passage entre les deux lacs Aboukir et Maréotis, sur une longueur de 2,500 mètres. Ce canal, qui part de Alfeh au-dessous de la ville de Fouach, mesure 30 mètres de largeur sur une moyenne de 3 mètres 65 centimètres de profondeur et une longueur de plus de 80,000 mètres, est terminé en décembre 1820, et l'inauguration de l'arrivée des eaux du Nil à Alexandrie a lieu en février 1821 : ce sont là des tours de force dont l'Orient a le secret.

Pendant ces travaux, le quartier général de Coste était au camp d'Ismaïl-Pacha, près la colonne de Pompée. La peste sévissait

cruellement à Alexandrie, mais rien n'arrêtait l'infatigable ardeur de ce vaillant architecte. La peste était aussi parmi ses travailleurs; ses nombreuses occupations lui permettaient-elles de songer à lui? non; à peine prenait-il quelques précautions. Son interprète, ses trois domestiques, un jeune esclave de sa maison et quelques-uns de ses élèves sont victimes du fléau et tombent à ses côtés : c'est l'heure du combat; ses chantiers, voilà son champ de bataille! il ne saurait le déserter.

Durant cette période néfaste, son ami Agis Osman Aga, directeur des douanes, vient se réfugier au camp que Coste a fait entourer de cordes de dattiers, maintenues par des jalons, pour l'isoler en élevant une tente au dehors, afin d'y recevoir les arrivants, qui doivent subir une quarantaine de cinq jours. Agis Osman lui annonce que les trente personnes dont se composait sa maison étaient toutes mortes de cette peste maudite; lui seul avait échappé au fléau. Coste fut à peine ému de ce récit; rien ne l'étonnait; c'était un spectacle avec lequel il s'était familiarisé.

Sur ces entrefaites, les bains de mer sont ordonnés à Méhémet-Ali; Coste lui construit un pavillon à proximité de son palais, sur les bords du vieux port d'Alexandrie, en même temps qu'il fait édifier tout à côté le logement du ministre des affaires étrangères. De 1820 à 1822, Coste, toujours sur la brèche, fait construire de nouveau dix-neuf tours télégraphiques, sur un parcours de trente-cinq lieues reliant Alexandrie à la citadelle du Caire, de neuf mètres à vingt-deux mètres de hauteur, avec tous leurs accessoires télégraphiques, donnant les nouvelles en quinze minutes. Il soumet dans la même période le projet d'une villa à M. Brisc, consul anglais, qui le lui a demandé, et ce projet est mis à exécution.

Le pacha, de son côté, réclame encore plusieurs projets : 1° un palais réunissant son palais-divan à deux ministères, celui de l'intérieur et celui des finances; 2° un projet pour l'agrandissement du jardin de la résidence de Choubrah. Le pacha voulait se faire un petit Versailles, avec labyrinthes, bosquets, hippodrome, grandes pièces d'eau entourées de galeries, avec quatre pavillons-divans, en y adjoignant une chapelle-mosquée.

Les plans de l'architecte marseillais, qui séduisirent le vice-roi, furent approuvés, mais une partie dut en être supprimée par suite

des intrigues des architectes turcs et arméniens jaloux du jeune Français.

Toutefois, Coste voyait grandir sa faveur. Le pacha fait venir des Syriens pour introduire la culture du mûrier en Égypte; il met à leur disposition environ 6,500 hectares de terre. Ibrahim-Pacha, deuxième fils du vice-roi, entraîne avec lui notre ingénieur-architecte. Ce dernier reconnaît qu'on peut amener dans cette plantation les eaux du Nil par un canal partant de Zagarik et parcourant une largeur de 35 kilomètres. — Combien d'hommes et de temps vous faut-il pour exécuter cela? lui demanda le prince. — Trente mille fellahs et soixante jours, réplique l'architecte. — Eh bien, je vous en donne quatre-vingt mille. Et le canal fut creusé à la largeur et à la profondeur indiquées, en quinze jours. Cependant une nuée de sauterelles, à obscurcir le soleil, avait failli dévorer Coste, lui faisant perdre vingt-quatre heures.

De retour au Caire, Méhémet-Ali demande de nouveau à Coste le projet de deux mosquées, l'une pour Alexandrie, l'autre pour le Caire; l'architecte fait observer qu'il n'est pas initié aux mystères du culte. Il reçoit à l'instant un firman; les portes de toutes les mosquées lui sont ouvertes. Il se fixe sur les huit principales et les plus importantes par leur caractère architectural du type arabe. La mosquée El-Azhard, sorte d'Université où se réunissent les étudiants du Coran, toujours prêts à s'insurger, lui est désignée comme dangereuse, avec avertissement de n'y point entrer. L'architecte, sans se déconcerter, rend visite au directeur : « Je viens, au nom du pacha, dit-il, pour reconnaître le mauvais état du dallage. » Il est reçu avec empressement; la pipe et le café lui sont offerts; puis les tapis et les nattes qui couvrent le sol sont enlevés, et le voilà mesurant toutes les parties de l'édifice, prenant une vue de l'ensemble, de la cour intérieure et autres détails, sans être inquiété. Le directeur attend encore le redallage de ses salles. Méhémet-Ali, instruit de ce fait par l'auteur, rendant compte de sa mission, ne put s'empêcher de rire aux éclats.

En août 1820, le pacha l'envoie de nouveau à trente-six kilomètres d'Alexandrie, pour reconnaître la vallée d'Aboukir et juger s'il est possible d'y établir un canal pour la fertiliser. On ne trouve dans ces parages que de l'eau saumâtre; deux chameaux sont chargés de pastèques pour suppléer à cette eau malsaine; les tentes

sont dressées, on se livre aux nivellements; mais pendant la première nuit de campement, les serpents, si nombreux dans cette contrée, percent toutes les pastèques et en hument le jus. Les hommes qui accompagnent Coste, mourant de soif, font alors usage de cette eau saumâtre. Au retour, deux d'entre eux meurent en route. L'expédition a duré quinze jours. Coste a résisté : il a eu soin de mêler du café à cette eau saumâtre; il en a paralysé les effets pernicieux.

En mai 1821, encore une nouvelle mission dans la haute Égypte, pour régler les travaux du canal Sohajieh. Que de monuments relevés sur cette route! que de rencontres intéressantes, de détails amusants! Tout cela est noté ou dessiné: les ruines des temples d'Hermentès, de Louqsor, de Karnak, d'Isis, de Memnonium, avec son colosse renversé; de Médinet-About, avec son palais et ses deux colosses encore debout, qui datent de seize cents ans avant J. C. En un mot, notre architecte reproduit toutes ces imposantes ruines de la Thèbes aux cent portes, avec ses pylônes, ses colosses, ses obélisques, ses avenues de plus de deux mille sphinx accroupis sur leurs socles, se faisant face et portant chacun la statue d'Aménophis entre leurs pattes étendues, découpant leurs silhouettes dorées par une éclatante lumière sur un ciel d'un bleu d'azur profond, dont les plus légères vapeurs ne viennent presque jamais troubler la pureté.

Là se terminait la mission de l'architecte, et néanmoins il pousse une dernière pointe jusqu'à la première cataracte, et le 14 juin, venu à Choubrah, Coste rendait compte de sa dernière mission au souverain qui le complimentait.

Enfin, en décembre 1821, après avoir relevé par de beaux dessins les monuments de la haute Égypte et de la Nubie, Coste accompagnait encore Huyot, architecte, l'un des auteurs de l'arc de triomphe de l'Étoile à Paris, se rendant à Alexandrie, pour de là s'embarquer à destination de la France. Il lui avait fait ainsi longer le canal de Mahamoudhyeh, en lui soumettant ses plans pour son achèvement. Ces plans furent approuvés par le savant, qui indiqua quelques légères modifications; et après le rapport présenté au vice-roi, les auteurs en furent complimentés.

Ensuite, notre architecte retourna au Caire, afin de régler les travaux qu'il avait entrepris dès le début; puis il fut chargé de

nouveau, en septembre 1822, de dresser un projet de construction du fort d'Aboukir, avec ordre d'y joindre deux redoutes à établir sur les points les plus élevés de la côte, afin d'empêcher tout débarquement sur les rives de cette rade.

Cinq années s'étaient ainsi écoulées dans ce labeur sans trêve, et Coste, quelque peu épuisé, demanda un congé. « Prenez votre temps, lui dit le vice-roi, mais au revoir et à bientôt. »

Coste s'embarqua donc le 27 octobre 1822 sur le *Désiré*, qui ne toucha le port de Marseille que le 29 décembre suivant.

Au commencement de 1823, Coste se rendit à Paris pour s'y retremper; puis Penchaud, désirant le fixer à Marseille, le fit nommer chef des travaux du département. Mais, incapable de rester en place, en septembre de la même année, Coste avait abandonné son poste sans prévenir personne, afin d'éviter toute opposition, et se rendait de nouveau auprès de Méhémet-Ali. Dès son arrivée, le vice-roi le nomma ingénieur en chef de la basse Égypte; son département comprenait huit provinces, et Coste dut de nouveau passer sa vie à cheval ou dans une cange, comme à son premier séjour, afin de surveiller les travaux de canalisation se mesurant par milliers de kilomètres.

Malgré cette existence fiévreuse, Coste trouvait encore le temps de s'occuper de projets et de constructions de palais ou de mosquées, sans négliger le relèvement de tous les monuments dignes d'intérêt, existant dans ces huit provinces, qu'il ne cessait de sillonner.

Entraîné dans ce tourbillon, il ne songeait point au retour, lorsque, en septembre 1827, il fut piqué au talon par un gros scorpion roussâtre dont la piqûre est réputée mortelle; le danger avait été toutefois conjuré, grâce à l'habileté de son médecin, le docteur Dossap, élève de Dupuytren; mais ce dernier lui enjoignit de quitter le pays sous peine de la vie, et Coste se décidait enfin à prendre une seconde fois congé du vice-roi.

Coste, se croyant condamné à un repos presque absolu, de retour à Marseille, accepta, le 1er mai 1829, la place de professeur d'architecture à l'École de la ville. Il était resté dix ans en Égypte, et il en avait rapporté la plus belle et la plus curieuse collection de dessins que jamais artiste avant lui eût recueillie dans cette contrée qui fut jadis le berceau de la civilisation.

Une fois dans sa chaire de professeur, P. Coste s'était peu à peu rétabli; ses vacances furent dès lors invariablement consacrées à des voyages ayant pour but de grossir le nombre de ses dessins; quelques congés supplémentaires et des missions spéciales contribuèrent également à enrichir sa collection.

Toutes ces pérégrinations, nous l'avons dit, sont racontées dans ses Mémoires, dont la désespérante monotonie vous forcerait malgré vous à en suspendre la lecture, si parfois la description plus détaillée d'un paysage, d'une réception officielle dont l'auteur a été l'objet de la part de quelque souverain, une réflexion sur les hommes ou sur les choses de l'Orient, ne venaient, comme une oasis, reposer votre vue et ranimer votre attention. Le style de l'auteur est alors d'une merveilleuse limpidité dans son laconisme, et sa phrase, toujours brève, claire, devient sonore, imagée; toutefois, ces élans sont rares dans son second volume.

Mais, pour nous rendre un compte plus exact des qualités qui distinguent cet homme exceptionnel, suivons-le encore un instant.

Dans la période de dix années, soit de 1829 à l'année 1839, où il fit son grand voyage en Perse, nous voyons dès cette année 1829 Coste recevant la visite de Lamartine accompagné de sa femme et de sa fille. L'illustre poëte se rendait en Orient, et il obtenait de notre architecte les renseignements les plus précieux pour le voyage qu'il allait entreprendre. En 1832, les suites de la piqûre de ce scorpion qui avait mis sa vie en péril, ne laissant plus de trace, le goût des voyages se renouvela chez Coste plus vif que jamais; il parcourut alors l'Italie, et il en rapporta cent seize dessins ou croquis des monuments qu'il avait visités.

En 1833, l'église Saint-Lazare de Marseille étant mise au concours, le projet de Coste fut choisi à l'unanimité. En cette même année 1833, recommandé par Huyot au ministre, Coste obtint une subvention de vingt-cinq mille francs pour l'impression des dessins de son architecture arabe publiée par Firmin Didot; puis, à son retour de Paris, Mgr Mazenod le chargea de la construction de l'église Saint-Joseph.

En 1835, Coste profita de l'envoi de trois navires construits à Marseille pour le compte du bey de Tunis, pour explorer la Tunisie et un peu plus tard l'Algérie et le Maroc.

Les descriptions et les dessins que Coste rapporta de ses divers

voyages ne furent pas les moins intéressants de sa collection.

La même année 1835, Coste obtint à l'Exposition une médaille d'or de deuxième classe pour ses dessins coloriés sur l'architecture arabe.

En 1836 et en 1837, les vacances de Coste furent encore employées par lui à visiter la Hollande, la Belgique et une partie du nord de la France; il enrichissait sa collection de cent cinquante-trois nouveaux dessins; puis, en 1838, ce fut le Midi qu'il visita jusqu'à Lyon.

Nous arrivons ici à la période la plus brillante de la vie de Coste. En 1839, il est désigné pour faire partie de l'ambassade française en Perse, dont le séjour se prolongea jusqu'en 1841. Le *Véloce*, sur lequel il s'était embarqué, avait à son bord Gudin, deux de ses élèves, M. Laurens, neveu du général Athalin, et M. Julien. Gudin avait reçu l'ordre de Louis-Philippe de peindre la série de combats qui ont illustré la marine française depuis les côtes de l'Angleterre jusqu'à Constantinople; cette série est aujourd'hui au Musée de Versailles. Six dessinateurs se trouvaient ainsi réunis sur le *Véloce*, car Flandin et un autre amateur faisaient partie du voyage. L'île d'Elbe, la Sicile, la Grèce, où ils séjournèrent, leur payèrent un large tribut aussi bien que les côtes du Bosphore, jusqu'à Constantinople, où ils se séparèrent. Le prince de Joinville, s'y trouvant alors à bord de la frégate *la Belle-Poule*, vint rendre visite au *Véloce*.

Ici, dans ses notes, Coste sort de ses habitudes de laconisme. Le spectacle du Bosphore, où il pénètre, lui arrache un cri involontaire d'admiration : il devient éloquent; écoutez-le : « Enfin, le 22, à sept heures du matin, Constantinople sortait des eaux pour nous; au loin sur un fond de lumière transparente se détachait la silhouette de la cité des sultans. D'abord, les édifices se dégageaient insensiblement des brumes de l'horizon, et à chaque élan du navire, le tableau se dessinait moins confus, moins indécis. La toile se leva enfin avec son inconcevable magie; tout à coup surgirent en foule, dans toute leur grâce architecturale, les palais, les minarets, les dômes, les kiosques, montant les uns sur les autres, se suspendant dans les airs, et nous ouvrant d'incomparables perspectives de lumière; des murs hardiment lancés, découpés à jour, et tout cela était baigné dans une douce et flottante atmosphère : l'idéal se

réalisait au milieu des plus étonnants paysages. » Coste était heureux; nulle préoccupation de métier ou de position n'assombrissait son front; il se livrait tout entier à sa passion de dessiner, en obéissant à ce besoin de déplacement qui semblait ne faire qu'un avec sa nature.

Aussi ses descriptions prennent dès lors une tournure plus vive, plus pittoresque; les accidents et les péripéties de la route sont notés par lui avec une certaine bonne humeur empreinte parfois d'une jovialité piquante.

Le portrait d'Abd-ul-Medjid, dont il loue la simplicité si digne, est tracé de main d'artiste. « Tel est, dit-il en terminant, le costume de celui dont les aïeux ressemblaient à d'éblouissantes pagodes surchargées de pierreries et enveloppées de somptueuses étoffes. » Coste, légèrement narquois, fait également un croquis des ministres du Sultan, qui ne manque pas d'humour : « Nous voilà, dit-il, en face de Kosrew-Pacha, qui ressemble avec sa voix rauque à un vieux lion marqué de petite vérole; de Reschid-Pacha, moitié Turc, moitié Européen; puis commencent les saluts qui en Orient ne finissent plus. » Les peintures de Top-Hana ne sont pas moins vives; son admiration est sincère, son style se ressent de son enthousiasme; ses dessins à la plume prennent eux-mêmes une désinvolture plus agréable, plus pittoresque.

Ses vues de Constantinople, de Trébizonde, d'Erzeroum, de Bayasid, de Tébriz ou Tauris, en un mot de toute la partie de l'Asie que l'ambassade traverse et dont rien n'échappe à ses investigations, sont finement et très-spirituellement rendues. Le texte des Mémoires de Coste conserve lui aussi le même caractère.

Il en est de même des récits de son séjour en Perse. L'écrivain s'y montre des plus humoristiques. Malgré la fièvre qui parfois le dévore, il exerce sa verve caustique qui appelle le sourire sur les lèvres, car la gaieté de Coste est franchement communicative; en un mot, cette partie de ses Mémoires, indépendamment du côté archéologique et scientifique, est une douce causerie, écrite sur un ton familier, enjoué, semé de détails sur les mœurs, sur les coutumes et les hommes de ces pays lointains. Coste n'eût-il écrit que ces pages, qu'elles suffiraient pour lui assurer une place honorable parmi les écrivains voyageurs les plus justement estimés.

Deux ou trois citations : Coste est descendu dans les carrières

d'Ecbatane, l'ancienne cité des Mèdes. « Ici une colonne à moitié achevée, là un commencement de socle. Il paraît que les citoyens de la cité médique venaient faire leurs commandes sur place. Ecbatane ancienne et moderne est sortie de ces immenses carrières. Rien ne ressemble plus à une tombe que le berceau d'une ville ! » Et plus loin, Coste, engagé dans les défilés du mont Elwend, trace ce tableau : « La gorge se rétrécit, la végétation cesse, et les bords du torrent blanchissent sous les galets roulés au bas du ravin. Un rocher gigantesque, détaché du mont, s'élève tout à coup, dominé par la cime toujours blanche du mont Elwend, qui semble se pencher pour regarder. Ce rocher est une page immobile de l'ancienne histoire d'Ecbatane; deux inscriptions le couvrent, etc., etc. » Puis, parlant de Hamadan, chef-lieu de la province, Coste s'écrie : « Ses jardins en sont délicieux; c'est une magnifique écharpe de verdure jetée sur des ruines. » Peut-on esquisser plus joli paysage en aussi peu de mots?

Voulez-vous encore un échantillon de la façon goguenarde dont use parfois Coste lorsqu'il est de belle humeur? Écoutez : « Arrivés à Chyraz, au moment du Kourban-Beyran, M. Eugène Flandin et moi nous rendîmes visite au schah Zadeh Ferrade Mirza, gouverneur de la province. Le prince nous reçut assis sur un fauteuil à l'angle d'une salle ouverte. L'estrade qui supportait son fauteuil était ornée de deux colonnes. Un grand jardin, égayé par un jet d'eau, s'étendait en face des appartements. Tous les officiers de la cour du prince, généraux, colonels, khans et mirzas, étaient debout sur la terrasse dans des attitudes respectueuses. Deux mirzas se chargèrent pour tout ce monde du compliment à débiter, et lurent à haute voix des félicitations au gouverneur, qu'ils comparèrent à Alexandre le Grand, à Roustan et à Napoléon. Chaque fois que le nom du prince revenait dans le discours du mirza, le prince saluait, et nous en faisions autant; nous nous saluâmes ainsi un nombre de fois indéfini; c'était un perpétuel mouvement de tête d'arrière en avant. Le prince avait l'air très-satisfait d'avoir été comparé à Alexandre, à Roustan et à Napoléon. Quand le discours fut achevé, le prince nous salua et s'en fut recevoir les compliments de ses femmes, qui n'ont pas dû le comparer à Hercule, car il est passablement chétif, à moins que l'hyperbole dans les éloges ne règne au harem comme dans la salle de réception. » La

visite de nos deux dessinateurs au schah de Perse n'est pas décrite d'une manière moins réjouissante. Nous voyons d'ici le sourire narquois de Coste plisser sa lèvre malicieuse.

« Arrivés le 20 mars au soir à Téhéran, le lendemain 21, le général Duhamel, ambassadeur russe, nous fit la politesse de nous inviter à venir avec lui faire le salut au schah Mohamed ; c'était la fête du Nourouze.

« Le roi nous reçut dans un petit salon ; il était fort simplement vêtu et accroupi dans un angle de son appartement. Le prince nous questionna sur notre excursion dans la province du Fars et nous demanda des nouvelles de France. Après cette visite, nous nous rendîmes dans un pavillon à côté de la salle où le schah devait recevoir les saluts du Nourouze. Le jardin était rempli de ministres, de dignitaires civils et militaires, de saïds, de mollahs, d'officiers et de soldats. Dès que le roi parut, une salve d'artillerie retentit sur la place de Meïdan-Schah, et la musique et les tambours se firent entendre.

« Le roi vint se placer sur un trône de marbre de Tebriz, supporté par des statues et sur lequel des incrustations de nacre formaient des lignes capricieuses. Sa robe étincelait de rubis, d'émeraudes, de diamants et de perles, et une magnifique aigrette de diamants ornait sa tête. On nous servit des sorbets, puis les poëtes s'avancèrent et récitèrent le compliment d'usage. Ils s'étaient mis l'esprit à la torture pour pousser l'hyperbole de la flatterie au delà des limites connues en Orient. Le schah les écoutait d'un air distrait et peu convaincu. Quand on l'eut mis au-dessus du soleil et de tous les signes du zodiaque, deux maîtres de cérémonie parurent, suivis de deux esclaves qui portaient de grands plateaux pleins de petites pièces d'argent (jadis ces pièces étaient d'or) ; elles furent distribuées aux assistants, qui parurent charmés du cadeau royal. Après les génuflexions des hommes, vinrent celles des animaux. Quatre éléphants énormes, dont la tête était peinte de diverses couleurs, arrivèrent et vinrent, en courtisans bien dressés, incliner leur trompe et s'agenouiller devant le schah.

« Tous les officiers français au service du gouvernement persan étaient présents à cette cérémonie, et ils étaient placés parmi les premiers officiers du roi.

« Quand le roi se fut retiré, il y eut une embrassade générale ; en Perse, on s'embrasse beaucoup.

« La fête du Nourouze a été imaginée pour célébrer l'équinoxe du printemps. Elle date de fort loin. Les bas-reliefs du grand escalier de Persépolis la représentent. On y voit des gens de diverses conditions portant des présents au roi. Maintenant, c'est le roi qui en fait à ses sujets; seulement il en reçoit des ministres, des gouverneurs, des khans et des divers corps de métiers. Ce revenu est évalué à plusieurs millions de tomans.

« La fête du Nourouze dure plusieurs jours. Le second jour, le schah se montre à son peuple dans toute la splendeur royale. Il se place dans un pavillon au-dessus de la grande porte du palais, sur la place royal (Meïdan-Schah), on dirait un soleil, tant les diamants qui le couvrent de la tête aux pieds flamboient. Devant lui défilent alors les troupes régulières et des habitants civils, fort satisfaits d'avoir un prince qui reluit tant. La foule est immense : les murs, les terrasses plient sous le poids des spectateurs; les femmes, le visage couvert, viennent aussi contempler ce soleil humain.

« Tout cela se fait au bruit des fanfares. Des danseurs de corde exécutent au-dessus de cette foule des prodiges d'équilibre, ils n'ont point de balanciers, et glissent comme des fantômes sur des cordes tendues à d'incroyables hauteurs; ils bondissent, courent, se tiennent d'un pied, d'une main, avec les dents, avec un doigt, sur cet étroit théâtre aérien; leur adresse ferait le désespoir des plus habiles acrobates de l'Europe. »

Le style, c'est l'homme; ces citations nous montrent l'écrivain. Pascal Coste n'était pas seulement un habile architecte, un savant archéologue, un ingénieur de mérite; il était aussi homme d'esprit.

A son retour de la Perse, le roi Louis-Philippe le reçut en présence de la reine, de madame Adélaïde, du général Athalin et de Fontaine, son architecte. Le roi et sa famille parcoururent ses dessins avec un vif intérêt. Ils avaient, du reste, été l'objet d'un rapport très-favorable, de la part d'une commission de l'Académie composée de Achille Le Clère, Hippolyte Lebas, architectes, Cortot et Nanteuil, statuaires; Eugène Burnouf, Raoul Rochette, Lajard et Quatremère de Quincy, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. En prenant congé du roi, il reçut de sa main les insignes de chevalier de la Légion d'honneur, et l'autorisation de porter la grande décoration qu'il avait reçue du schah de Perse.

Ceci se passait le 17 mai 1842, et le roi donna l'ordre ce même jour de faire imprimer les travaux de Coste aux frais de l'État.

Coste fut élevé au grade d'officier de la Légion d'honneur, lors de l'inauguration de la Bourse de Marseille, construite sur ses plans.

La physionomie de cet homme remarquable a été tracée d'une pointe des plus spirituelles par M. Viollet-Leduc dans une préface sur l'architecture arabe. « Infatigable pionnier de l'archéologie, n'allez pas croire que M. Coste soit une façon d'homme de guerre, robuste, imposant, sachant comme certains Anglais et Américains se faire place partout ; non pas : M. P. Coste est un petit homme d'apparence timide, boitant par suite d'une fracture à la jambe, tenant le moins de place possible partout où il se trouve; mais à son œil vif, à un sourire à la fois bienveillant et un peu narquois, à une certaine carrure du front, on reconnaît bien vite une de ces natures vivaces et persistantes qui trouvent le moyen d'arriver à leurs fins. Quand on connaît bien l'homme et un peu l'Orient, on comprend comment M. Coste a pu passer partout, dessiner partout comme dans son cabinet. N'attendez de M. Coste autre chose qu'une description simple, quelques dates, quelques faits historiques relatifs aux édifices qu'il fait graver; puis c'est tout. Il laisse au public le soin des déductions. Il fait des centaines de kilomètres, n'importe comment, et passe à un autre monument. J'avoue que cette modestie antique, à la façon d'Hérodote et de Xénophon, est un avantage considérable. »

Qu'on ne s'y trompe pas cependant, cette candeur, cette simplicité dont parle Viollet-Leduc n'étaient qu'apparentes; sous ces dehors de modestie antique, Coste avait la conscience parfaite de sa valeur et de sa personnalité ; doué d'une fermeté de caractère inébranlable, il savait que son œuvre parlerait un jour, qu'il ne serait pas oublié, et il attendait avec confiance les jugements de la postérité. Marseille, dont il est un des enfants illustres, lui réserve une première couronne; elle va faire placer son buste dans le Palais du Commerce, qu'elle doit à son talent.

E. Parrocel,
Membre de l'Académie des sciences lettres et arts de Marseille.

X

NOTE SUR UN CADUCÉE DE MERCURE TROUVÉ A LÉMENC,

DANS LE CLOS DES VISITANDINES.

Le *caducée* dont je me propose de parler a été trouvé dans le clos de la Visitation, sur la colline de Lémenc, l'ancien Lemencum de la carte de Peutinger, dans les premiers mois de l'année 1826. Lemencum ou Lemnicum, cette ancienne mansion romaine, a dû être, à une certaine époque, une localité d'une assez grande importance. Située sur le grand chemin de l'empire romain qui allait de Milan à Vienne, l'ancienne ville était exposée en plein midi sur la pente méridionale de la colline, et s'étendait depuis le clos des Visitandines, qui renferme encore les anciennes substructions de la ville, jusqu'au chemin de fer à niveau qui traverse le faubourg Reclus. Elle s'étageait en amphithéâtre dans l'ancien clos des Feuillants, les clos Burdin et de Savoiroux. Dans le jardin potager de la Visitation, des restes de murs avec l'appareil romain sont espacés de dix en dix mètres.

La commission du Musée départemental avait obtenu du cardinal Billiet et des dames de la Visitation de faire quelques fouilles, il y a une quinzaine d'années; mais mal dirigées, ces fouilles n'ont donné aucun résultat.

Le beau caducée de Mercure a été trouvé derrière l'abside de l'église de Lémenc, près du cimetière des religieuses. L'église gothique a remplacé l'ancienne église romane, et celle-ci a remplacé, à une époque plus reculée, l'ancien temple romain probablement dédié à Mercure. Ce caducée a dû appartenir à une statue de grandeur naturelle. M. le général de Loche, dans une notice lue à l'Académie de Savoie, prétend qu'il faisait partie de la statue colossale dont on a trouvé trois doigts quatre ans avant la découverte du caducée dans la même localité. Je suis loin de partager cette opinion, et j'en donne les raisons. Les doigts appartenaient à une statue colossale : leur grosseur n'est pas en harmonie avec la

grandeur du caducée. Ils sont au moins deux fois et demie plus grands que des doigts de grandeur naturelle. Les petits trous signalés à l'index de la main droite ne sont pas des trous-rivets, et les verges de métal qui auraient pu y assujettir le caducée auraient été par trop faibles.

La pose des doigts index et médius, écartés l'un de l'autre, indique une main presque ouverte, et ne comporte pas du tout l'action de tenir ou serrer une baguette mince comme celle du caducée.

Le troisième doigt est le petit doigt de la main gauche et ne peut donner aucune indication.

Ce beau *caducée* est en bronze massif, d'une conservation parfaite, grâce à la belle patine qui a préservé les moindres détails d'exécution. Il est formé d'une baguette surmontée d'un bouton; mais la partie inférieure de la baguette a été cassée et manque complétement. Autour de la baguette deux couleuvres s'enlacent et y assujettissent une aile de chaque côté. Elles forment ensuite deux anneaux au-dessus de la baguette; ces anneaux sont séparés par un double nœud, symbole de leur union. Leurs têtes affrontées sont ornées de crêtes et de barbes. Elles mordent ensemble la pomme de Discorde. Ce symbole est bien travaillé, et accuse un art avancé. Les doigts trouvés auparavant sont bien plus beaux encore et sont très-bien modelés; les phalanges sont bien proportionnées et reliées par des attaches ou articulations solides, qui rappellent les mains que sculptait plus tard l'illustre Michel-Ange.

Puisse cette note offrir quelque intérêt aux archéologues. Elle sera suivie d'autres notes sur les choses intéressantes que renferme notre Musée savoisien.

L. Rabut,

Correspondant du Comité, conservateur du Musée départemental de Chambéry, officier de l'Instruction publique.

XI

LE COFFRET DE SAINT FIRMIN.

Avant de dire pourquoi nous appelons cet objet *Coffret de saint Firmin*, nous allons essayer de le décrire. Il a 0m,133 de long, sur 0m,104 de large et 0m,87 de haut. Cinq de ses faces portent des plaques rectangulaires d'ivoire d'un fort relief, encadrées de bandes d'écaille noire. Ces bandes sont elles-mêmes incrustées de petits disques d'ivoire. La face de dessous est un grand damier, écaille noire et ivoire, encadré d'une bordure en écaille. Cette bordure est incrustée de disques d'ivoire de deux dimensions, par groupes de trois, un grand séparant deux petits. Les grands disques portent un point noir ou fort petit disque, aussi incrusté. Cette bordure règne sur toutes les faces, sauf sur celle du couvercle, où elle est formée de carrés d'écaille alternant avec des carrés d'ivoire. Chaque carré d'écaille porte, incrusté, un disque d'ivoire, et réciproquement, chaque carré d'ivoire porte, incrusté, un disque d'écaille. De plus, la plaque d'ivoire du couvercle n'étant pas plus large que celle des autres faces, le reste de l'espace entre es grands côtés et la bordure est rempli par deux bandes d'écaille incrustées de losanges d'ivoire. Ce décor, aussi simple que bien entendu, satisfait à la fois aux exigences des dimensions données et à la loi de l'alternance.

Mais ce qui frappe le plus en ce coffret, ce sont les plaques d'ivoire, que tout cet ensemble encadre si harmonieusement. On e croirait en présence d'un rare monument de l'art byzantin, avec ses conventions et ses partis pris, avec ses étrangetés ou ses hardiesses, pour ne pas dire ses incorrections sans naïveté. En voyant ces anges au vol rapide, les vigoureuses saillies de leur corps, les mouvements si arrêtés de leurs bras, la fermeté de ces têtes rondes à fortes mâchoires, et qui rappellent si bien les types les plus caractérisés de la numismatique byzantine, on serait tenté d'attribuer cette œuvre à l'art oriental, à quelque ouvrier venu de Con-

stantinople avec les artistes attirés en France par Charlemagne. Si donc nous nous permettions de donner un avis sur sa date, nous attribuerions ce coffret à l'époque carlovingienne.

Les cinq plaques d'ivoire sont autant de tableaux dont l'ensemble forme une sorte d'apothéose. Le premier ange, celui du couvercle, déroule un long phylactère, tout en poursuivant son vol; le deuxième, celui de devant (plaque portant le trou de la serrure), porte une couronne royale à trois grandes pointes; le troisième (côté des charnières) porte un objet légèrement oblong, fléchissant sous la pression des mains, et que nous croirions un cœur. Cette conjecture paraît très-vaisemblable, 1° parce que le document renfermé dans le coffret — il est transcrit ci-dessous — parle du cœur de saint Firmin, auquel ce coffret servait de reliquaire; 2° parce que nous remarquons des traces de rouge là comme aux lèvres des anges.

Le quatrième et le cinquième ange, ceux des plaques de côté, portent chacun une sorte de sceptre en forme de croix, dont l'une termine ses croisillons par trois cœurs. Nous disons en forme de sceptre, parce que, si l'un des deux objets reste attaché à une des branches de grande fougère qui ornent chaque plaque, l'autre en est presque indépendant.

Les anges du coffret n'ont pas, on le reconnaît, les formes pudiques de l'art roman primitif; mais quel mouvement, quelle assurance, quelle couleur ils nous offrent! Leur vol est rapide; leur tête fend l'air, et le bas du corps, très-négligé d'ailleurs, d'une échelle bien moindre, le suit de loin pour ainsi dire, pendant que les ailes et les bras ont grande hâte d'emporter au ciel les glorieux signes iconographiques du royal pontife dont le coffret a, paraît-il, renfermé le cœur.

Ces ivoires gardent de nombreuses traces de dorure, et les lèvres ont été nuancées de rouge, ainsi que l'objet porté par l'ange de la face des charnières. Les cinq plaques sont fixées chacune par deux clous de bronze de $0^m,012$ à $0^m,016$, à pointe très-aiguë et à forte tête semi-sphérique.

Nous avons craint de ne pas rendre par un dessin la véritable forme de ces reliefs; avec la permission de son bienveillant possesseur, nous avons moulé les cinq plaques et construit en plâtre un *fac-simile* du coffret lui-même, nous en remettant à l'apprécia-

tion des membres du Congrès pour assigner à ce précieux objet son vrai style et sa véritable date.

Disons maintenant pourquoi nous appelons cet objet *Coffret de saint Firmin*. Ce coffret est resté fermé pendant de longues années, parce que la clef en est perdue et que la défense d'en tenter l'ouverture a été respectée jusqu'à la mort de M. Eugène d'Amoureux, d'Uzès (Gard), qui tenait cet objet de ses ancêtres. Il y a quelques mois cependant, après d'infructueux essais faits discrètement, dans le but de l'ouvrir sans lui faire subir de détériorations, le couvercle céda enfin, et quel ne fut pas l'étonnement de M. Louis d'Amoureux, fils du dépositaire, en le trouvant rempli d'objets pieux et d'une relique insigne de la vraie croix, accompagnée de l'ancien authentique, revu et renouvelé en 1791 par Mgr de Béthisy, dernier évêque d'Uzès! Mais son étonnement redoubla à la lecture du document que nous transcrivons ci-dessous, et qu'il trouva collé à l'intérieur du couvercle :

« Pendant les mouvemens des guerres civiles les habitans de « cette ville d'Uzès de la R. p. (Réforme prétendue) s'emparèrent « à main armée du lieu de S. Firmin et portant leurs mains sacri- « léges sur les autels pendant la démolition de l'église y enlevèrent « ce petit coffre d'hébène (*sic*) long haut et large un peu plus de « demy pan qui a en dehors et en relief des figures d'ivoire, doublé « pour lors d'un satin vert dans lequel reposaient les cendres du « cœur de S. Firmin avec plusieurs autres de ses reliques qui tom- « bèrent es mains du S. Rosset de la R. p. R. pour lors sindic du « diocèse qui en mourant chargea son fils de rendre et le petit « coffre et les reliques à la dite église : lequel à la fin de ses jours « recommanda à sa femme de les remettre à leur fils au même « effet : laquelle laissant son dit fils en bas âge lui donna pour « tuteur le S. Trornicx aussi de la R. p. R. qui transporta d'abord « après sa mort tous les effets dans sa maison dans laquelle se feus « le premier avril 1667 En qualité de magistrat à la prière du « seigneur de Grignan pour lors évêque de cette ville pour y « enlever comme se fis Et dit coffre qui fut en même temps porté « dans la maison épiscopale, et quelques jours après ouvert : dans « lequel lesd. reliques ne se trouvèrent pas au grand déplaisir dud. « seigneur de Grignan, mais bien quelques dorures qui furent « rendues avec le petit coffre au S. Rosset qui l'aurait gardé jusques

« à ce 15 mai 1682 qu'il me l'aurait donné pour en faire une partie « de mon oratoire et pour augmenter envers ce saint ma dévotion « laquelle se recommande à tous ceux de ma famille et à ceux qui « viendront après moy. »

Ce n'est pas ici le lieu de rechercher l'auteur de ce document et de quelle main ce coffre a passé dans l'héritage de l'honorable famille d'Amoureux. Cette double question, d'un intérêt local et religieux, sera par nous traitée ailleurs. Bornons-nous à dire : 1° que l'écriture de ce document est bien du dix-septième siècle : peu de ponctuation; point d'apostrophes; majuscules rares; point d'accents, mais seulement le point sur l'*i*; en un mot, l'orthographe du temps; 2° que ce document attribue à notre coffret la destination de *reliquaire du cœur de saint Firmin*, et que les « cendres de ce cœur » y étaient renfermées lors de la destruction de la basilique élevée sous le vocable de ce grand évêque.

On sait que Firmin, évêque d'Uzès, était fils d'un homme considérable de la cité de Narbonne (*Ferreol vir nobili germine ortus, in civitate Narbonensi*) (man. cité par les FF. Sainte-Marthe) et d'une fille de Clovis. On sait aussi que son neveu, qui lui succéda sur le siége d'Uzès, saint Ferréol, était fils d'Ausbert, et par conséquent de race royale. La naissance illustre de notre saint explique la couronne portée par l'un des anges et les deux sceptres des plaques des petits côtés. Nous avons déjà vu sur la troisième plaque, celle du côté des charnières, l'ange tenant en ses mains un objet qui nous a semblé un cœur, et qui serait motivé par la destination affectée à notre coffret. Pour ces motifs, nous l'avons appelé le *Coffret de saint Firmin*.

J. M. Carle,

Chanoine de la basilique de Nîmes, délégué du Comité de l'Art chrétien.

XII

NOTES ET DOCUMENTS NOUVEAUX

SUR QUELQUES ANCIENNES FAÏENCERIES DE LA HAUTE PROVENCE.

Les anciennes faïences provençales, longtemps ignorées au dehors et dédaignées sur place, n'ont pris que depuis quelques années le rang qui leur est dû, à côté et parfois au-dessus du nevers, du rouen et du strasbourg.

Leur histoire était si peu connue, même parmi nous, il y a vingt-cinq ans, qu'un érudit estimé, correspondant de l'Institut, M. Mortreuil, dans une notice publiée en 1858 sur les anciennes industries marseillaises, regardait la marque d'Oléry, qu'aujourd'hui tout le monde sait être l'une des principales du moustiers, comme une marque rouennaise, transportée dans les fabriques de Marseille!

C'est un travail du docteur Bondil, publié le 25 novembre de la même année dans le *Journal des Basses-Alpes*, qui appela le premier l'attention des spécialistes sur les merveilles du vieux moustiers.

Depuis lors, l'histoire de la céramique en Provence a été écrite par M. J. C. Davilliers dans un livre plein de faits [1], qu'une monographie substantielle de Moustiers, par M. Doste [2], est venue compléter.

Ces deux publications sont abondantes en détails précieux sur nos anciens *maistres* et *peintres faillanciers*. Toutefois, elles n'ont pu élucider l'intéressante question des origines. Les documents font absolument défaut sur ce point. Tout ce que nous apprennent les recherches de M. Davilliers, c'est qu'à deux dates très-voisines l'une de l'autre, on trouve à Moustiers un Pierre Clérissy, qualifié maître faïencier en 1686, et à Marseille un A. Clé-

[1] *Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales*. Paris, Castel, 1863, in-8°.

[2] *Notice historique sur Moustiers et ses fayences*. Marseille, Olive, 1874, in-8°.

rissy, qui signe en 1697 un camaïeu bleu d'après Tempesta. Quelle est, des deux manufactures, la fabrique mère? quelle est la colonie? On pourrait peut-être conclure en faveur de Marseille, en rapprochant des noms que nous venons de rappeler celui d'Antoine Cléricy, *ouvrier en terre sigillée* [1], que Louis XIII fit venir de Marseille en 1641, pour l'établir d'abord à Fontainebleau, puis aux Tuileries. Les Clérissy sont d'ailleurs anciens à Marseille, où on les rencontre dès 1486, tandis qu'ils n'apparaissent dans les archives de Moustiers qu'en 1632 [2].

Il est une troisième fabrication que M. Davilliers regarde comme très-postérieure aux deux précédentes et ne datant guère que de 1740, et qui peut réclamer une ancienneté égale à celle de Moustiers : c'est celle de Varages. Elle semble devoir également sa fondation aux Clérissy; il est hors de doute, en tout cas, que cette famille posséda une faïencerie à Varages. Il nous paraît non moins certain que Varages fabriquait et émaillait à la fin du dix-septième siècle. Il existait à Aups (Var), chez M. Gérard, ancien juge royal, un immense plat, représentant le *Sacrifice d'Abraham,* en camaïeu vert, et portant une inscription qui ne peut laisser aucun doute à ce sujet : *N...* Bertrand *m'a fait à Varages,* 1689. Le sens, sinon la littéralité de ce texte, nous a été rapporté par les petits-enfants de M. Gérard, qui ont conservé le souvenir très-précis de cette pièce monumentale, devant laquelle, dans leur jeune âge, ils ont vu plus d'une fois s'ouvrir à deux battants la porte de la salle à manger. Le dessin du *Sacrifice d'Abraham* était, parait-il, fort naïf; mais la couleur en était assez belle, et la bordure remarquable.

Nous voudrions maintenant ajouter à la liste des faïenceries provençales connues deux fabriques dont le nom n'a jamais été indiqué nulle part, et qui ne méritent pas cet injuste oubli.

On nous a souvent montré dans notre enfance, à Forcalquier

[1] *Antoine Clérissy, ouvrier du roy, en terre sigillée* (1612-1653), *Esquisse sur sa vie et ses œuvres,* par A. Milet. Paris, 1876, in-8°.

[2] V. *Esquisse sur les faïences de Moustiers*, par M. Gordes, dans les *Annales* de la Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes, 1881, pp. 28-37. Les moustiers les plus recherchés sont les sujets de chasse, dont la collection complète n'existe malheureusement chez aucun amateur. Le cabinet le plus riche à cet égard est celui de M. Paul Arbaud, qui possède les chasses à l'autruche, au loup, au tigre, à l'ours, à l'éléphant, et les deux chasses au sanglier. Citons, chez le même collectionneur, une splendide *Nativité,*

(Basses-Alpes), des faïences à sujets champêtres ou à dessins d'animaux fantastiques, et que rien ne distinguait des moustiers de la troisième période; les anciens du pays les disaient fabriquées à Mane, bourg important situé à trois kilomètres de Forcalquier, et où ne subsistent aujourd'hui ni traces ni souvenir de cette industrie. Cette attribution nous avait toujours paru douteuse, et nous ne l'aurions certainement point hasardée sur une base aussi fragile. Mais voici qu'une double découverte vient lui donner le caractère de la plus irrécusable certitude. D'une part, nous trouvons dans un *livre de raison* du milieu du dernier siècle [1], provenant d'un propriétaire de Mane, la mention du bail d'une remise par lui consenti à un sieur Aresten, dudit lieu, pour y établir sa fabrique de faïence. D'autre part, l'*Année champêtre*, ouvrage publié en 1769 par le P. d'Ardène, de l'Oratoire, originaire de Mane, contient diverses planches signées *Aresten*. Voilà, ce nous semble, suffisamment établie l'existence de la manufacture de Mane et de l'artiste qui en fut le créateur. Resterait maintenant à apprécier la valeur de ses productions; mais en l'absence d'une marque spéciale, il serait difficile de reconnaître avec certitude les œuvres d'Aresten, d'autant qu'elles semblent, comme celles de Gaze à Tavernes, avoir été obtenues à l'aide de poncis empruntés à Moustiers. Il nous suffira, pour aujourd'hui au moins, d'avoir appelé l'attention sur un centre de production céramique absolument inconnu, et dont l'existence, si éphémère qu'elle ait pu être, marque pourtant l'expansion d'un art délicat jusque dans les vallées pauvres et reculées des Alpes provençales.

Ce développement s'accentua mieux encore, quelques années plus tard, par la création d'une deuxième fabrique établie non loin de Mane, à Céreste (Basses-Alpes). Ce nouvel établissement était dû à l'initiative d'un riche et intelligent propriétaire de la localité, M. Sarrazin. Il eut une importance très-supérieure à celui d'Aresten. Ses bâtiments et bassins occupaient tout le vaste emplacement où se trouvent aujourd'hui l'*Hôtel Revest*, ses remises et une partie de la place publique circonscrite par ces diverses constructions. La manufacture de Céreste ne se borna pas, comme

[1] On nommait ainsi, en Provence, les registres dans lesquels les pères de famille consignaient le souvenir des principaux événements domestiques et des contrats les plus importants dont ils voulaient instruire leurs héritiers.

celle de Mane, aux plats et aux assiettes à personnages. Il en sortit de véritables objets d'art, et notamment de fort jolis coffrets historiés. Nous avons vu, au château de Mesteyme près Céreste, deux médaillons élégants provenant de chez Sarrazin, décorés en bleu sur émail blanc, et représentant, l'un, une tête de César finement dessinée; l'autre, un profil de nègre. Un vénérable vieillard, décédé il y a quelques années à Apt, à l'âge de *cent deux ans,* M. Devoulx, ancien notaire à Céreste, avait vu debout, au temps de sa jeunesse, la faïencerie Sarrazin, et se plaisait à en parler avec détails; sa maison était bondée de *vaisselle* du cru.

On voit, par les indications qui précèdent, quelle prodigieuse extension avait pris en Provence l'art des Clérissy[1]. On se ferait difficilement une idée de la quantité de faïences, d'abord en camaïeu bleu, puis polychromes, sorties, au dernier siècle, des fabriques provençales. Il n'est pas un village des Alpes où elles n'eussent pénétré. Les seigneurs des moindres lieux commandaient à Moustiers des services blasonnés ; nous avons vu à Viens, nid de gerfaut perdu dans la vallée du Calavon, de nombreuses pièces aux armes des barons de l'endroit. Les maisons bourgeoises se contentaient du varages ou du céreste à motifs rustiques ou grotesques. Enfin, les ménages plus humbles trouvaient à Tavernes ou à Mane des terres peintes à bon marché, et ne manquant, après tout, ni de cachet ni d'une certaine élégance. Ainsi, de proche en proche se répandait jusque dans les campagnes le goût des belles choses et le sentiment artistique; phénomène moral qu'on ne voyait certainement pas dans les provinces du Nord, et qui s'explique par les conditions économiques exceptionnelles de la Provence. Ce pays, en effet, jouissait de vieilles libertés municipales qui avaient dès longtemps nivelé et rapproché les classes, en même temps que la liberté testamentaire égalisait les fortunes. De là, une demi-aisance générale et un luxe modeste, que l'art des émailleurs indigènes alimentait à peu de frais.

On se tromperait, au surplus, si l'on croyait que les faïences provençales ne fournissaient qu'à la consommation du pays. Leur

[1] Ce serait ici le lieu de mentionner la riche fabrication de Goult, qui n'a été citée par aucun écrivain céramiste, et qui luttait pourtant avec Strasbourg et Marseille, à en juger par les splendides spécimens qu'en possède madame la comtesse de Gabrielli, à Oppède (Vaucluse).

exportation était considérable, non-seulement dans les provinces limitrophes, mais au loin, et jusque dans les échelles levantines. La tradition conserve encore à Moustiers le souvenir de longues caravanes de deux et trois cents mulets portant à la foire de Beaucaire les produits des manufactures de Fouque, Ferrat, Berbigier et autres. Arrivés à Beaucaire, les muletiers expédiaient la majeure partie de leur chargement sur Smyrne ou d'autres contrées d'outre-mer, et revenaient à Moustiers portant des matières premières destinées aux fabricants[1].

Malheureusement, et sous l'influence de causes multiples, cette vogue du polychrome méridional cessa quelques années avant la Révolution. On peut, à trois ans près, fixer la date où cette fabrication fut abandonnée à Moustiers : en effet, M. Davilliers cite une pièce à décor, de Berbigier ou de Bondil, datée de 1778; et Darluc nous apprend, en 1782, que Moustiers ne fabrique plus que du blanc

Il y a donc un siècle que s'est arrêtée cette production d'une abondance si merveilleuse, et qui avait fourni tant d'œuvres originales. Malgré ce long espace de temps, malgré la nature fragile de ces pièces d'art, en dépit des bouleversements de la Révolution, en dépit du mépris professé pendant cinquante ans pour tout ce qui ne portait pas le cachet de Paris[2], il n'est pas un coin de la Provence où l'on ne retrouve quelques débris de cette vieille *vaisselle*, modeste orgueil des dressoirs d'autrefois. C'est le plus souvent une vaste soupière, qui fait rêver, par ses dimensions, d'Homère ou de Rabelais; quelque jatte, sillonnée d'un réseau de rigoles, destiné à drainer dans tous les sens le jus d'un chevreau entier; un huilier à burettes élégantes, dont le couvercle manque le plus souvent à l'appel; un porte-fleurs, une svelte fontaine, qui couronne la console ou le buffet, et répand dans la salle à manger comme un parfum de la patriarcale gaieté de nos grand'mères.

[1] Aujourd'hui encore, on trouve de fréquents et beaux spécimens de l'ancien moustiers dans les ports du Levant; nombre d'amateurs marseillais en ont rapporté les pièces les plus remarquables de leurs collections.

[2] Nous avons vu, il y a quarante ans, les maîtresses de maison *se débarrasser* de leur vieux moustiers en faveur des pauvres ménages qu'elles secouraient, et remplacer par du sarreguemines à quinze centimes la pièce des assiettes qu'elles rachètent aujourd'hui à quinze francs l'une. C'était l'époque où l'on déposait les vieilles cheminées de bois sculpté, pour y substituer des tablettes de marbre uni.

Ces petits monuments de faïence, si ébréchés qu'ils soient, sont devenus aujourd'hui dans chaque famille des reliques domestiques d'un prix inestimable. On éconduit les brocanteurs qui les convoitent, on les montre fièrement aux amateurs de passage, on leur donne en toute sincérité et en toute naïveté les évaluations les plus fantastiques. C'est que, bien des fois, il ne reste que cela du mobilier des ancêtres, et mille souvenirs d'enfance sont attachés à ces objets écornés et dépareillés. Et puis, c'est aussi tout ce qui a survécu d'un art essentiellement provençal : les émailleurs du Midi, après avoir longtemps copié les œuvres du Nord, avaient fini, grâce à Toro, par constituer une école particulière, d'un faire tout local. Ils en vinrent même à s'inspirer, en artistes et presque en poëtes, de notre chaude nature et de nos mœurs si caractérisées. On recherche par-dessus tout, et comme empreints d'une saveur de terroir, les sujets villageois, les paysanneries où revivent les types d'antan, le tambourin et la farandole. Parfois la couleur du cru s'accentue mieux encore par une légende en cette harmonieuse et pittoresque langue d'oc, si chère à tout Provençal de vieille roche.

Mais voilà une parenthèse qui nous a passablement éloigné de notre récit. Il est grand temps d'y revenir.

Tandis que commençait la décadence du moustiers, une nouvelle fabrication ou plutôt un art nouveau s'élevait sur un autre point de la haute Provence. Nous voulons parler des poteries du Castelet et d'Apt (Vaucluse), dont l'originalité inimitable devait assurer le succès.

Depuis longtemps, l'art de la terre était en honneur dans cette contrée, et quelques-unes des premières familles du pays, celle notamment des Chaix d'Est-Ange, remontent à des potiers. Le sol aptésien est éminemment propre à cette industrie ; il contient un *sablon* utilisé de longue date, soit à Moustiers, soit ailleurs, tant pour la porcelaine que pour la faïence. De plus, la densité de la terre d'Apt permet d'obtenir des poteries absolument imperméables. Il est vrai qu'elle est saturée de fer, au point que l'émail le plus laiteux en prend, à la cuisson, un ton paille, ce qui rend à peu près impossible l'obtention de la faïence blanche. Mais, par une heureuse compensation, l'étonnante variété de teintes des argiles d'Apt permet de diversifier à l'infini l'aspect de leurs produits.

C'est ce que comprit admirablement, au commencement du

règne de Louis XV, César Moulin, qui établit au Castelet une manufacture de poteries artistiques. Ce fut sans doute sous l'inspiration du baron de Castelet, un vrai Mécène, dont le nom est demeuré légendaire dans le Luberon, que Moulin conçut cette pensée. Quoi qu'il en puisse être, il enfanta de vraies merveilles céramiques. Ne pouvant briller par l'émail, il s'attacha à la forme. A côté de la faïence jaune dont il fut le créateur, et qui a joui, pendant près d'un siècle, d'une grande vogue dans les campagnes de la haute Provence, il se fit une spécialité de la poterie élégante, vases, jardinières, aiguières, fontaines, etc. Le Musée de Sèvres possède, des Moulin, un vase daté de 1780, et il est peu d'anciennes maisons de la contrée où l'on n'en rencontre d'analogues. Ces vases sont si élégants et si réussis, que M. Davilliers les croit moulés sur des modèles d'argenterie. C'est là une supposition erronée. De véritables artistes étaient attachés à la maison Moulin, et nous n'en voulons pour preuve qu'une pièce monumentale conservée aujourd'hui encore, au Castelet, chez les descendants des célèbres faïenciers[1] : c'est une reproduction du site de la Sainte-Baume, mesurant environ 75 centimètres de longueur; ce paysage provençal n'a évidemment pas été obtenu par le procédé qu'imagine M. Davilliers. Citons encore, comme très-remarquables, un groupe de bergers que possède, à Saint-Saturnin-lez-Apt, mademoiselle Massat-Forest; deux urnes fabriquées, dit-on, pour le trop célèbre marquis de Sade, et qui ornent actuellement, à Apt, le cabinet du docteur Camille Bernard; une fontaine à personnages, dans la sacristie de la cathédrale d'Apt; et une aiguière à riches décors, chez un amateur de la même ville.

M. Davilliers, frappé des nuances diverses des festons qui agrémentent les faïences de Moulin, semble croire que ces nuances sont le produit artificiel d'une coloration. C'est là une autre erreur, Toutes ces teintes sont naturelles, et c'est par la simple combinaison des terres qu'on les a obtenues. Il importe de constater ce point

[1] Les Moulin, originaires d'Apt, où ils étaient potiers, se transportèrent au Castelet, à la suite de la nomination de l'abbé Claude Moulin comme prieur de cette paroisse, en 1701. César Moulin, neveu du prieur, ouvrit sa manufacture en 1728; il eut pour successeurs Pierre, son fils, et César Claude, son petit-fils. A la mort de celui-ci, en 1852, la fabrication fut abandonnée; mais M. Hilarion Moulin, fils du dernier manufacturier, conserve religieusement de belles épaves de la riche collection paternelle. Voyez *Histoire du village de Castellet lez-Leberon*, par l'abbé A. Gay; Forcalquier, 1878, pp. 65-76.

essentiel, qui est comme la caractéristique de la fabrication du Castelet et d'Apt.

Lorsque Darluc visita la Provence, une manufacture rivale avait été établie à Apt par un ancien associé des Moulin, et cette nouvelle fabrique prenait une grande extension. C'est à elle que l'on doit le perfectionnement le plus heureux du procédé de Moulin. Ce dernier se bornait à *superposer* les terres, c'est-à-dire à appliquer sur un fond monochrome des reliefs d'une autre couleur. Son concurrent les *juxtaposa*, c'est-à-dire qu'il obtint des fonds polychromes, imitant le jaspe ou les marbres brocatelles. Le mode d'opérer est extrêmement simple; aujourd'hui encore, il constitue tout le secret de la marbrure aptésienne. On prend des boules d'argile, chacune d'une teinte différente, et on les étire de manière à transformer chaque boule en une sorte de corde. Puis, assemblant ces cordes les unes contre les autres, on les tresse ou on les tord ensemble, pour n'en faire qu'un câble unique, où toutes les nuances primitives forment des spirales parallèles. Cela fait, on coupe ce câble en rondelles, perpendiculairement à sa longueur, et chaque rondelle présente, sur sa tranche, un assemblage tourmenté de toutes les terres employées.

A partir de ce moment (vers 1780), la poterie artistique d'Apt se développa au point d'étouffer la fabrication du Castelet. La supériorité de cette dernière, au point de vue plastique, demeura toutefois incontestable, et les fabricants aptésiens lui rendirent, à cet égard, un hommage éloquent, en s'appropriant ses modèles. Aujourd'hui encore, les anciens moules de la manufacture Moulin sont très-recherchés : il y a quelques années, un faïencier d'Apt, M. Esbérard, en acquit un certain nombre, et les expédia à son fils et associé, en Amérique. Plus récemment, M. Bernard de Lacroix, chef d'une autre grande fabrique aptésienne, a été assez heureux pour découvrir au Castelet quelques-uns des plus beaux moules d'autrefois, et notamment, croyons-nous, celui de la jardinière qui figure au Musée de Sèvres. Grâce à ces secours du passé, grâce surtout aux perfectionnements du présent, la faïencerie aptésienne conquiert de jour en jour une place plus large dans la céramique française. Elle a, dans ces temps derniers, obtenu de très-remarquables émaux, verts, rouges et noirs; et ses manufacturiers actuels se montrent, à toutes les expositions industrielles, les dignes con-

tinuateurs de leurs devanciers, qui, dès 1806, étaient récompensés à l'Exposition des produits de l'industrie.

Telles sont les notes cursives que nous avons cru devoir présenter à la section des Beaux-Arts de la Sorbonne, moins pour compléter ou rectifier les travaux de nos devanciers, que pour rendre hommage à une industrie que la Provence a su élever à la hauteur d'un art.

L. DE BERLUC-PERUSSIS,

Président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Aix.

XIII

COUP D'OEIL SUR L'ART CÉRAMIQUE

DANS LE DÉPARTEMENT DE TARN-ET-GARONNE.

AVANT-PROPOS.

La Société archéologique de Tarn-et-Garonne a reçu de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts communication des *Instructions du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, par une circulaire qui porte la date du 11 février 1880, et indique la mission du Comité dans le Congrès artistique de cette année.

Parmi les sujets d'études recommandés, M. le Ministre fait une large place à la céramique, cet art chéri de nos pères, qui tend aujourd'hui à reconquérir la faveur universelle, et dont les dernières productions annoncent une prochaine renaissance.

M. le Ministre pense qu'il serait intéressant d'élucider certains points obscurs, qui cachent les véritables origines de nos céramiques nationales. C'est là un travail plein d'attraits pour le cher-

cheur et pour l'historien, mais il nécessitera de nombreuses recherches, des analyses, des comparaisons qui ne peuvent s'improviser, et qui ne sauraient d'ailleurs être complétement traitées dans une lecture de quelques minutes.

Le délai accordé est évidemment trop court pour que l'on puisse songer à présenter autre chose qu'une ébauche, un aperçu rapide de ce qui devrait être un travail définitif.

I

Aux premiers temps de la Gaule, alors que les peuplades primitives cherchaient un abri sous la roche et dans les cavernes, alors que le renne, l'aurochs et l'ours habitaient nos contrées, l'homme devait employer son génie à lutter contre les nécessités de la vie chaque jour renaissantes, contre les intempéries des saisons, contre les attaques de ses semblables ou des animaux sauvages. Les traces de son industrie, que nous offrent les cavernes à ossements découvertes aux environs de Montauban, à Bruniquel, station du chemin de fer d'Orléans, nous prouvent que non-seulement l'homme primitif savait utiliser avec une grande intelligence les matières placées à sa portée, mais qu'il savait aussi se les procurer par voie d'échange. En effet, à côté des os taillés et des dents d'animaux, on rencontre du silex, roche qui n'existe qu'à 20 ou 25 kilomètres, et des coquilles marines, qui ont nécessité des voyages de 20 à 25 lieues. Ces peuplades connurent-elles l'art de pétrir la terre et d'en former des ustensiles? Un fragment de poterie d'environ 10 centimètres sur 8, légèrement concave, d'une terre grossière et noirâtre, est le seul témoin qui, dans les nombreuses fouilles exécutées à Bruniquel, ait permis de répondre affirmativement à cette question, à laquelle la station de l'âge du renne de Furfooz (Belgique) est venue, quelque temps après, apporter une nouvelle confirmation.

Dans les dolmens, nombreux dans la partie nord-est de notre département, les recherches des savants ont signalé la présence de poteries communes, de vases funéraires et d'ustensiles destinés aux besoins journaliers. La plupart façonnés à la main — et certainement sur les lieux mêmes — sont reconnaissables à leur teinte,

tantôt noirâtre, quelquefois grise, et rarement rougeâtre. L'intérieur de la pâte est toujours noir, mêlé de graviers et de fragments de charbon. L'un de ces vases, découvert[1] dans le dolmen de Durelle, commune de Saint-Antonin, en 1866, est d'une forme élégante; il semble fait au tour, — ce qui indique un progrès; — et sur sa panse courent des lignes circulaires alternant avec une ponctuation fine et régulière. Sa pâte est noire à l'intérieur et rougeâtre à l'extérieur; ce fragment présente une particularité très-curieuse : un ciment blanc, qui borde deux cassures anciennes, indique que le vase avait été réparé par les aborigènes contemporains du dolmen. (Hauteur 22 centimètres, diamètre 18 centimètres.)

J'ai cité ces deux spécimens des poteries primitives découvertes dans notre département, comme étant le point de départ de notre céramique locale, et quoiqu'ils n'offrissent aucun intérêt artistique. De curieux monuments, très-nombreux dans le Tarn-et-Garonne, — où l'on en compte une cinquantaine, — furent, il y a quelques années, signalés par M. Devals, et nommés plus ou moins improprement *habitations troglodytiques*. Ces habitations ou cryptes, creusées dans le tuf, sont évidemment contemporaines de la pierre polie, car on retrouve sur leurs parois la trace de cet instrument. Dans sa Notice sur le souterrain de Léojac, M. Devals signale plusieurs tessons de poterie trouvés dans le sol de ces habitations : 1° une poterie noirâtre, rugueuse au dedans et au dehors, fortement micacée et ornée de lignes creuses tracées avec l'ongle ou un poinçon (c'est là une dérivation de la poterie des dolmens); 2° une terre grise foncée et noirâtre à l'intérieur; 3° enfin un curieux couvercle de vase, fait d'une terre rouge, et présentant une particularité qui pourrait bien infirmer son antiquité; c'est en effet la reproduction, avec quelque variation, du système de couvercle qui est employé actuellement dans les *théières*.

Plusieurs oppidums primitifs de notre département, fouillés avec intelligence par divers membres de notre Société, ont offert des poteries grossières qui présentent tous les caractères de la poterie des dolmens et des habitations troglodytiques. Aux environs de Caussade, l'oppidum de Gaillargues, celui de Corbarrieu, près Montauban, celui de Bourret, ont fourni de ces poteries, ainsi

[1] *Notice Brun sur les fouilles de Bruniquel et de Saint-Antonin.*

que les diverses habitations souterraines de l'Olmède, près de l'honor de Cos; de Sainte-Livrade, près de Moissac; la station de la pierre polie du Verdier, près Montauban, si riche en spécimens de haches et de silex, m'a fourni également des poteries noires et grises, et, concurremment avec celles-ci, des vases de terre rougeâtre d'une forme plus artistique et plus soignée que celles décrites jusqu'ici.

La station de Verdier offre également un type de céramique caractéristique, qui n'est peut-être pas exclusivement propre au Tarn-et-Garonne, mais qui est spécial au midi de la France. Je veux parler du *præfericulum*. « Plusieurs excavations circulaires avec banc « en terre tout autour, dit M. Devals, ont été observée dans le voi- « sinage de la station du Verdier. Ce sont les restes d'anciennes « habitations gauloises. Un vase à libations, *semblable à ceux de* « *nos cimetières gallo-romains,* a été trouvé sur le banc d'une de « ces anciennes habitations. »

Le vase dont il est question a été nommé par nos savants : *præfericulum,* en souvenir du vase funéraire qu'il était appelé à remplacer chez nos ancêtres : c'est un pot sphéroïdal, aplati à la base, percé à même d'un orifice circulaire, qui porte d'un côté une anse et de l'autre un bec bridé destiné à l'écoulement du liquide. Parfois il présente autour de la panse des protubérances en forme de mamelon.

Ce type, dont nous possédons de très-nombreux spécimens, s'est perpétué bien longtemps dans le pays, car on le rencontre plus tard dans les sépultures gallo-romaines de Léojac, de Bourdoucle, de Gatille, de Verlhac-Saint-Jean. A Saint-Hilaire, un cimetière gallo-romain « contenait douze sarcophages en grès, et une quantité « de squelettes, la tête entre deux gros cailloux, ayant à son côté « un préféricule ou vase à libations en terre cuite ornée de trois « protubérances, avec une anse et un large bec offrant intérieure- « ment une traverse [1] ».

Nous en retrouvons des spécimens vernissés dans des sépultures postérieures au quinzième siècle, à Caussade.

A mon avis, ces vases n'étaient pas seulement employés aux usages domestiques, mais ils constituaient avec les ollas, les am-

[1] Devals, *Répertoire archéologique*, p. 35.

phores et le dolium, tous les ustensiles de cuisine de nos ancêtres au moment de la conquête.

La découverte à Agen de deux fours à poterie parfaitement conservés et contenant encore des fragments de terre cuite, présentant les caractères que nous avons déjà décrits : 1° terre rugueuse noirâtre, décorée à la main de lignes ou de points; 2° pâte grise mêlée de débris calcaires de charbon, etc., prouve que la fabrication ne s'était guère perfectionnée depuis les premiers temps[1].

II

Nous avons traversé la période rudimentaire de nos poteries. Avec l'invasion romaine, nous verrons arriver les influences artistiques de la capitale, qui, à la suite de ses soldats, envoya dans ses colonies, — peut-être pour mieux assurer la conquête intellectuelle, — de nombreux ouvriers, apportant avec eux tous les arts qui fleurissent dans la métropole. Les potiers se répandent dans le pays[2], « et partout où une agglomération importante facilite leur « commerce , ils se mettent à la recherche des terres propres à « fabriquer les belles poteries rouges dont ils ont inondé le pays. « Ces hommes durent prendre parmi les peuples vaincus et des « ouvriers et des apprentis, qui plus tard, répandus dans la Gaule, « y continuèrent l'œuvre de leurs maîtres. »

Il suffit de consulter la liste des localités de notre département qui ont fourni des spécimens de poterie romaine, et de supputer le nombre considérable de villas disséminées sur le sol dans presque toutes nos communes, pour comprendre quelle fut l'importance de cette fabrication céramique. Pour ne citer que les plus considérables : Albias, l'antique *Hispalia*, qui offre des lampes, des poteries fines, des mosaïques; Aucamville et ses dix villas romaines; Cordes; Saint-Romain de Puycornet; la superbe villa de *Sas-Marti*, près de Fauroux; celles de Quillebas, près de Valence; de Vignarnaud, de Tenans, près Montauban; enfin, les ruines de l'antique Cos, la cité importante dont parle Strabon (*Cossium*), où la charrue

[1] Magen, *Découverte de deux fours à poterie à Agen*, 1873.
[2] Millet, *La Fabrication des poteries.*

exhume chaque jour de magnifiques poteries grecques et romaines, et de précieux objets en bronze, dont les plus beaux figurent aujourd'hui dans nos musées.

A côté des vases de terre commune se rapprochant des præfericuli par leur pâte et leur fabrication, on remarque la série de poteries sigillées, dites samiennes, remarquables non-seulement par leur glaçure, qui a bravé les attaques du temps, mais aussi par leur ornementation, si délicate qu'elle ne le cède en rien aux productions les plus finies des potiers romains. Voici quelques sigles relevés sur ces poteries :

ALBAN	COSIVS VRA	NO
CAMIS	COSPIRES	OFFIC BILIC
CCL.TORCVATI	DONIC	OTMI
CICR	DOMICATI	SALVE.N
CLEMES	JVCVNDI	SFIO
		VLVT. I

A ces noms publiés par M. Devals, nous devons ajouter les suivants, que nous avons recueillis nous-mêmes, sur des poteries trouvées à Cos et à Vignarnaud :

ATEINI	ODMI	OFI.VAN
ACC	OF.PRIMI	RE
IOVENA	OFIC. AN	POSTVM
IOVI	OFIC.CAT	VIEN
MERT	OFF.CAMI	RUFINI
		UNAM

Un rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique, par M. Devals aîné, en 1846, donne sur l'antique cité tous les détails des recherches dont elle a été l'objet, et vient confirmer notre opinion, que la plupart de ces objets furent fabriqués sur les lieux [1].

[1] Un moule de lampe trouvé à Saint-Pierre de Milhac, près Caussade, corrobore cette assertion. Parmi les poteries romaines découvertes dans le département, quelques échantillons présentent une différence dans la pâte qui est grise, noirâtre ou noire, et rappellent les poteries gauloises; parfois aussi la pâte est jaunâtre, ou rouge clair sans lustre; fine dans les petits objets, grossière dans les grands, comme dans les amphores.

III

Retrouver le point d'attache qui relie cette céramique et celle du moyen âge, rattacher les potiers de cette dernière époque à leurs prédécesseurs, chercher les influences qui ont dominé dans cette branche de l'industrie pendant la période si obscure qui sépare les premiers temps du christianisme de l'époque où parurent les potiers célèbres d'Oiron et de Saintes, de Rouen et de Nevers : telle est la question posée par M. le ministre.

Pour y répondre d'une manière satisfaisante, il faudrait posséder des échantillons d'une authenticité incontestable, qui serviraient de points de repère dans les recherches. A leur défaut, on est réduit à des conjectures, car nous ne connaissons aucun objet de céramique remontant au delà du douzième siècle. La poterie est, en effet, chose fragile de sa nature, et elle craint beaucoup les révolutions, les pillages, conséquences inévitables des longues et sanglantes luttes qui désolèrent notre province dans les premiers temps de la monarchie.

Il serait pourtant bien intéressant de soulever le voile qui nous cache l'histoire de la céramique locale ; il est incontestable qu'elle ne périt pas dans les tourmentes politiques, puisque nous la retrouverons au treizième siècle en possession d'une glaçure vitrifiable inconnue des anciens. Nous pouvons donc augurer de ce fait que nos potiers durent recevoir communication du secret des vernis employés en Orient. Les potiers de Dijon fabriquaient, dès le quatrième siècle, des vases élégants recouverts d'un vernis métallique, dont le secret fut si longtemps cherché par Palissy. Mais ce fait est isolé et ne touche pas nos contrées. Attendons l'arrivée de la horde sarrasine qui nous apporte, avec ses vices, la civilisation orientale. C'est à elle que nous devons le premier germe de notre architecture ogivale ; n'est-ce pas à elle que nous sommes redevables du secret de ces carreaux émaillés qui ornèrent, vers le treizième siècle, le sol de nos basiliques chrétiennes ? Notre département possède un admirable spécimen de cette ornementation si décorative. L'abbaye de Belleperche, fille de Citeaux, dont l'église était la plus belle du Midi, d'après les historiens du temps, était pavée de carreaux

émaillés de la plus grande beauté. Ces carreaux en briques rouges, incrustés d'argile blanche et vernissés, furent exécutés vers la fin du treizième siècle, sous l'abbatiat de Guillaume Geoffroy, qui fut plus tard évêque de Bazas; lors de l'incendie du seizième siècle, ils furent préservés par un amas de décombres, sous lequel on les a découverts récemment. Une partie a été transportée et replacée dans une des salles du Musée de Montauban. On y remarque une très-grande variété de dessins : fleurs de lys simples et florencées, croix pattées de Toulouse, oiseaux, fleurs, armoiries, poissons, entrelacs, et un spécimen portant la fable *le Renard et le Coq*. Tous sont exécutés en terre rouge du pays, et par conséquent ils ont dû être faits sur place.

Je ne parlerai que pour mémoire, et pour confirmer ce que j'ai dit de l'influence moresque, d'un plat à reflets métalliques, de fabrication arabe, découvert à Saint-Antonin par M. Viollet-Leduc. Ce plat, ou plutôt ces plats, car il y en avait six, avaient été placés par l'architecte de la maison commune de cette ville, dans des cavités pratiquées dans la façade, à l'imitation des *bacini* que l'on trouve sur certains points de l'Italie. Ils étaient dans le pays avant le douzième siècle, et devaient stimuler les recherches de nos potiers, concurremment avec les faïences orientales rapportées par les croisés [1].

L'influence de l'art moresque se retrouve certainement sur les poteries des treizième, quatorzième et quinzième siècles, dont quelques fragments se rencontrent çà et là dans les fouilles archéologiques; cette influence, nous voyons même un prince chrétien la combattre par des édits défendant aux Espagnols de fabriquer des plats à la moresque, et notre collection contient un plat à ombilic portant tous les caractères de la décoration musulmane, tandis qu'au centre on remarque un rudiment de blason. J'ai cité cet exemple pour arriver à parler d'une fabrication tout à fait particulière à notre département et à celui du Tarn, son voisin.

Une notable quantité de terres vernissées au vernis plombifère, sur engobe, et décorées seulement au moyen de trois couleurs, le jaune, le violet de manganèse et le vert de cuivre, a été signalée depuis quelques années par M. de Rivières, de Gaillac, et par plu-

[1] Viollet-Leduc, *Dictionnaire du mobilier*.

sieurs autres amateurs. Ces poteries, singulières par leur forme, sont bien plus intéressantes encore par la naïveté, fort décorative cependant, des peintures qui les recouvrent. On ne saurait nier qu'elles ne présentent un reflet amoindri des faïences de Talavera la Reyna, dont elles reproduisent les couleurs, et qui sont elles-mêmes très-souvent des dérivations des faïences moresques.

Plusieurs spécimens de ma collection offrent les types de trois époques différentes, mais dénotent une absence totale de progrès, peut-être même une décadence. Ils sont timbrés dans la pâte : l'un, des écussons accolés de Henri IV et de Marie de Médicis; l'autre, de l'écusson de France, type de l'écu d'or au soleil de Louis XIII; d'autres enfin, d'armoiries de familles surmontées de couronnes ou de casques.

Ce type s'est conservé jusqu'à nos jours, et divers potiers de Montauban et des environs emploient encore les mêmes procédés de décoration pour leurs vases de grande dimension.

IV

Nous voici au moment où Colbert encourage et protége les industries nationales. Notre beau pays ne saurait rester dans l'ornière : il doit marcher avec le progrès; encore quelques années d'hésitation, et nous voyons enfin la céramique, mise à la mode par Louis XIV lui-même dans un moment de détresse, s'implanter parmi nous, et y briller bientôt d'un vif éclat [1].

Fondée en 1737, la fabrique de faïences d'Ardus, près Montauban, fut l'œuvre du baron Duval de La Mothe, esprit éclairé, libéral, ami des arts, qui y consacra son temps, sa fortune, son intelligence. Aussi les premières œuvres, procédant de Moustiers et de Nevers, sont-elles dignes de l'attention des amateurs.

Duval meurt; son fils, président de la Cour des Aides, cède à des industriels la direction de l'usine, qui est dotée du titre de Manufacture royale. C'est encore le beau temps, grâce à un peintre de

[1] Voir à ce sujet la *Monographie des faienceries de Tarn-et-Garonne*, que j'ai publiée en 1876.

premier mérite, d'un talent original et prime-sautier; puis deux industriels montalbanais exploitent l'usine pendant vingt ans : c'est sa période commerciale. Vient ensuite un rêveur, un avant, qui fait des expériences intéressantes, mais ruineuses, et produit quelques œuvres de mérite; enfin la décadence arrive progressivement jusqu'au jour où, après avoir brillé d'un très-vif éclat, la Manufacture royale d'Ardus redevient une simple fabrique de poteries de terre.

Le baron de La Mothe eut des envieux plutôt que des imitateurs. Son initiative donna l'exemple. A l'expiration du privilége d'Ardus, vers le milieu du siècle dernier, on vit des usines de faïence s'élever à Montauban, qui en compta bientôt jusqu'à six en pleine activité. Ces faïenceries, que j'ai signalées le premier, ainsi que toutes celles du Tarn-et-Garonne, sont malheureusement confondues avec les produits similaires de Bordeaux, Samadet et autres fabriques. Elles valent cependant la peine d'être recherchées des amateurs.

Après Montauban, qui avait failli posséder une manufacture de porcelaine, on vit s'élever dans Auvillar, petite localité fièrement perchée sur un rocher dominant la Garonne, jusqu'à sept fours à faïence, qui inondèrent le pays de leurs produits. Les premiers sont beaux et procèdent d'Ardus et de Moustiers; puis la soif du gain amène bientôt la décadence, qui est complète aux derniers jours du siècle dernier. Telle est encore l'histoire des faïenciers de Nègrepelisse, de Beaumont, de Bressols, de Castelsagrat, de Saint-Étienne de Tulmont. Au moment de la Révolution, il y avait une vingtaine de fours à faïence en activité dans le périmètre de notre futur département, sans compter les poteries, et la plupart avaient été établis par des membres de la noblesse du pays, les Duval de La Mothe, les La Mothe-Vedel de Termes, les Davach de Thèze, les de Beauquesne, les Redon du Colombier, etc., etc.

Les traités de commerce de 1785, la Révolution, les guerres du Consulat et de l'Empire ruinèrent cette industrie, naguère si florissante. Louis XIV avait quitté la vaisselle plate pour la faïence : à son tour celle-ci était détrônée par la porcelaine et les produits anglais; et, par un singulier retour des choses d'ici-bas, on vit, et l'on peut voir encore nos anciennes faïenceries chercher un aliment dans la fabrication des plus grossières poteries de terre, dont les populations rurales ont conservé l'usage.

Par ces quelques pages, écrites à la hâte et au courant de la plume, j'ai cherché à montrer ce que serait un travail embrassant un ensemble aussi vaste que l'histoire de la céramique d'un département, d'une région, surtout si l'on doit entrer dans tous les détails de l'histoire et des procédés, des progrès et de la décadence, des types, des décors, des influences. Ce serait là certainement une étude fort attrayante, que j'essayerai peut-être d'entreprendre un jour, car il ne me restera que la première partie à traiter, ayant déjà publié la seconde. Mais, en raison de l'immensité du sujet, vous voudrez bien, Messieurs, excuser l'insuffisance et l'incorrection de l'ébauche que je viens d'avoir l'honneur de vous présenter.

Ed. Forestié,
Secrétaire de la Société archéologique
de Tarn-et-Garonne.

XIV

ÉTUDE SUR LA MAJOLIQUE ITALIENNE

Envoyé en 1879 par le ministère de l'Instruction publique en Italie, pour y étudier les diverses espèces de majoliques que ce pays avait produites au moment de la Renaissance, je m'étais avant tout préoccupé des origines de la fabrication italienne.

Avant d'en arriver aux grands peintres qui ornaient si brillamment les crédences des Médicis, des Léon X, des ducs d'Urbin, de Ferrare, des doges de Venise, je voulais savoir les débuts de cette branche de l'art, qui pendant quelque temps mit la peinture sur faïence au rang de la peinture sur toile. Et c'est à un voyage au Caucase, que je fis en 1876, que je dois, du moins je l'espère, de pouvoir jeter un peu de lumière sur les commencements de la céramique en Italie.

Bien que nous ne trouvions aucune date certaine, et que ce soit sur de simples conjectures que nous devions nous baser pour donner à Pise, la place la plus ancienne dans la fabrication de la terre émaillée, je n'hésite pas à croire que c'est là que la majolique a fait ses débuts en Italie. Ses marques sont pour ainsi dire inconnues, mais l'église Santa-Cecilia renferme quelques pavés qui montrent combien déjà vers le milieu du douzième siècle la décoration céramique était estimée dans cette ville.

D'après M. Drury-Fortnum, le savant céramiste anglais, ces pavés seraient le produit d'une décoration inventée dans le pays même. Fabriquée, je suis d'accord avec lui; mais inventée, je ne puis le froire, pas plus que je ne pense avec d'autres que ce soient des trophées rapportés par les Pisans de leurs expéditions contre les Arabes. C'est dans l'histoire de Pise et de Gênes qu'il faut chercher l'origine du carrelage émaillé. Le prince de Mingrélie, qui s'est beaucoup occupé des couvents du Caucase, a bien voulu m'aider dans mes recherches.

Dès le onzième siècle, Gênes, déjà fort puissante, s'en alla fonder des colonies en Orient, en Crimée, sur tous les bords de la mer Noire. Aujourd'hui, il reste dans les contre-forts du Caucase des ruines imposantes des établissements génois fondés à cette époque. En Mingrélie, sur la porte du monastère de Tchakiwidgi, on voit encore les armes de Gênes que le temps n'est pas parvenu à faire disparaître. Non loin de là, vers la même époque, les Pisans vinrent à leur tour fonder un couvent, celui de Pisunda, reconnaissable à son nom et à celui des familles Cheilia et Bendeliani qui demeurent encore dans le pays. Au douzième siècle, lors des guerres terribles soutenues entre Pise et Gênes, les Génois de Tchakwidgi finirent par chasser les Pisans de Pisunda, et ces derniers retournèrent dans leur pays, emportant avec eux des documents géorgiens, qui existent encore dans la bibliothèque de Pise.

Or, pour ceux qui ont visité le Caucase et rencontré les ruines des anciennes mosquées qui remontent au douzième siècle, il existe un rapport vraiment extraordinaire entre les majoliques italiennes de Pise et les lambris merveilleux d'Erivan par exemple, sur lesquels le temps n'a rien pu, que donner un reflet métallique qui vient harmoniser les teintes admirablement conservées.

Plus tard, avec les reflets métalliques des majoliques de Pise et de Cafagiolo, apparaissent ces teintes merveilleuses, parentes de la Chine, et dans quelques pièces que j'ai rapportées des frontières de Perse, on retrouve et les bleus et les jaunes de Cafagiolo, et la manière d'esquisser le dessin au manganèse sur la première couche stannifère.

Voilà donc d'où serait venu cet art nouveau pour l'Italie, voilà d'où les colons pisans, fuyant devant la puissance de leurs ennemis, auraient rapporté cet art dont on leur attribue à tort la découverte. Et quand M. Jacquemard trouve que la plaque des saints Crépin et Crépinien du Louvre paraît être un carreau persan, il semble pressentir à quelle école les premiers ouvriers italiens ont puisé les sources de la céramique. Peut-être les Arabes, les habitants des îles Baléares ont-ils contribué aux progrès de cette science, mais c'est à l'Orient seul qu'il faut en rapporter les premiers procédés, les premières inspirations.

Nous aurions donc ainsi les commencements de la majolique. Mais de ce moment, c'est-à-dire du douzième au quinzième siècle, il est fort difficile de suivre, soit les productions, soit les différents centres. Alors au quinzième siècle, c'est Forli, Pesaro, Castel-Durante, Cafagiolo, puis Urbino, qui viennent presque en même temps, à un demi-siècle de distance, prendre leur place au soleil de la Renaissance.

C'est par leurs marques, par leurs monogrammes, que je veux classer, dans le travail que je suis en train de faire, les différents artistes, les diverses fabriques, et je crois être arrivé, grâce aux nombreuses pièces que j'ai pu examiner en Italie et en France, à pouvoir rectifier certains points jusqu'à présent indécis dans l' histoire de la céramique.

D'après Passeri, ce serait 1396, avec Jean des Potteries (Joannes a Bocalibus), arrivant de Forli à Pesaro, qu'il faudrait regarder comme le point de départ des merveilles que nous allons voir apparaître un siècle plus tard. Nous avons déjà Castel-Durante en 1361 avec Giovanni dei Bistuggi, et voilà que je crois avoir fait remonter jusqu'au douzième siècle l'origine des carreaux émaillés de Pise.

Quand je dis un siècle plus tard, je laisse la marge trop grande. Les meilleurs céramistes ont jusqu'à présent cité 1477 avec

Giovanni di Donno Garducci, comme date de la première fabrication de Fermignagno (Urbino).

Mais voilà qu'en Italie, j'ai trouvé une pièce de 1459, d'une assez grande facture, un peu naïve de dessin, surtout dans la perspective, qui montre déjà la route que va suivre l'école métaurienne.

C'est un plat qui représente le Taureau de Phalaris et qui porte comme sigle : « Urbinas. Die undecimi di Jannuarii, 1459. » Et sur cette date il n'y a aucune objection possible, les chiffres sont parfaitement distincts. Quant à croire à une imitation, il n'y faut pas songer : depuis de longues années, il se trouve au Musée Urbique de Pesaro, sous la conservation intelligente du marquis Antaldi; il a été catalogué il y a plus de vingt ans, mais nul n'avait songé à examiner la date qui se trouve au revers.

Plus tard, en parcourant les petites villes du duché d'Urbino, au cœur des Apennins, j'ai trouvé à Gubbio un portrait fort intéressant qui doit reporter de quelques années en avant la fabrication de Mº Giorgio. Il nous montre le maître en 1498, après son anoblissement. Sa figure fatiguée, ses traits accusés, lui donnent au moins cinquante ans; il n'est pas présumable que son premier essai, bien loin de sa dernière manière, ait pu lui attirer immédiatement des titres de noblesse, surtout à lui, étranger au pays.

On peut donc supposer qu'il avait exercé pendant de longues années avant d'obtenir et son rouge merveilleux et la correction de son dessin, et en reculant ses travaux jusqu'en 1480, je ne crois pas pouvoir soulever la moindre objection de votre part.

Avec Mº Giorgio, nous parlons forcément des magnifiques reflets métalliques de Gubbio, qui se répandirent presque partout en Italie. Seule l'école des Abruzzes semble rester en dehors de cette nouvelle découverte que connaissait pourtant O. Pompeï, qui, en 1590, quittait Urbino pour aller redonner une vie nouvelle à ce centre qui menaçait de disparaître.

Pourtant, vers la seconde moitié du quinzième siècle, en 1484, cette école avait eu son moment de splendeur. Nardo di Castelli et Antonius Lollus avaient créé près de Naples une école pleine de talent, dont le Musée de San Martino peut nous donner une haute idée. Rendons ici à Ant. Lollus la découverte de la dorure sur faïence. Ses plats, magistralement décorés

dans un genre un peu archaïque, rehaussés de gracieuses lignes d'or, permettent à leur auteur d'écrire au bas *Ant. Lollus inventor*. Il fallait qu'après lui le secret s'en fût perdu, puisqu'en 1567 Guidobaldo II rendait en faveur de Jacomo Lanfranco un édit qui l'autorisait à user exclusivement de sa découverte, et que, jusqu'à présent, c'était à ce dernier qu'on attribuait ce nouveau décor de la majolique.

Les pièces rehaussées d'or de Pesaro ont toujours passé pour les plus anciennes, mais San Martino possède quelques spécimens, signés Lollus, qui ne permettent pas un instant de douter qu'au milieu du quinzième siècle l'or servait de rehaut à la maestria du dessin. C'est donc un nouveau jour qui se fait sur cette partie de l'histoire de la céramique; quelle autre acception donner en effet au mot *inventor?*

On pourrait croire que Lollus *invenit et pinxit;* mais dans la collection Rey de Naples, j'ai retrouvé le même plat, le *Jugement de Pâris,* portant simplement : *Anto. Lollus fecit,* et celui-là ne portait aucune trace de dorure. Même sujet, même manière, même ton, tout, excepté le mot *inventor*.

Chaque jour apporte donc son contingent à cette science nouvelle. Passeri l'a fondée, mais depuis lui, que de découvertes! Aussi, chaque ville d'Italie, comprenant les trésors qu'elle possède, les collectionne, les expose; les savants, au milieu de leurs recherches, mettent de côté tout ce qui a rapport à la céramique. Dernièrement, le savant bibliothécaire Fratti, de Bologne, me communiquait un sénatus-consulte du 28 avril 1595, qu'il venait de découvrir dans les archives de l'Archigymnasio, accordant pour dix ans aux maîtres Alexis Rossa et C^ius^ Virgilius le privilége de fabriquer à Bologne la majolique. Encore une nouvelle donnée!

Voici donc les grands faits sur lesquels j'ai tâché d'apporter quelque clarté :

1° Les origines de la céramique en Italie, qu'il faut faire remonter au douzième siècle;

2° La date de 1459 pour la fabrication d'Urbino;

3° 1480 au lieu de 1498 pour les travaux de M° Giorgio;

4° 1484 au lieu de 1567 pour la découverte de la dorure sur faïence;

5° La date de la première manufacture bolonaise, 1595, et

les noms de ses deux premiers fondateurs, inconnus jusqu'à présent.

J'espère, Messieurs, que ces nouveaux documents vous auront paru assez intéressants pour mériter votre attention.

F. DE MÉLY,

Membre de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.

NOTE DU COMITÉ

Il a été décidé, sur la proposition du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, qu'aucun des mémoires lus aux réunions de la Sorbonne ne pourrait prendre place dans le compte rendu officiel des sessions, s'il n'était absolument inédit lors de la publication de ces comptes rendus.

Au nombre des travaux lus en 1880, et jugés dignes d'être publiés avec ceux de la section de l'Histoire de l'Art, plusieurs, ayant été imprimés par leurs auteurs ou par les Sociétés auxquelles ils appartiennent, ont dû être écartés de ce volume. Ce sont :

Quelques tableaux du Musée de Caen, par M. Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen;

La Table sculptée de l'Hôtel de ville de Besançon, par M. Castan (Auguste), secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements;

Le Diptyque de l'hôpital civil de Belfort, par M. Dietrich, président de la Société d'émulation de Belfort;

Les Arts du Dessin et l'École du Puget à Toulon, par M. Ginoux, membre de l'Académie du Var

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS.

Président

M. Jules FERRY, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Président du Conseil.

Premier vice-président

M. Edmond TURQUET, ✻, Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts.

Deuxième vice-président

M. Louis de RONCHAUD, ✻, secrétaire général de l'Administration des Beaux-Arts.

Secrétaire

M. BAUMGART, chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art.

Secrétaire adjoint

M. ESCALLIER, sous-chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Président

M. BARBET DE JOUY, O✻, administrateur des Musées nationaux, au palais du Louvre.

Vice-présidents

MM. BLANC (Charles), ✻, de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts, rue Mazarine, 3, palais de l'Institut.

MANTZ (Paul), O✻, critique d'art, sous-directeur au Ministère de l'Intérieur, rue Caumartin, 69.

Secrétaire

M. JOUIN (Henry), attaché à l'Administration des Beaux-Arts, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, rue d'Assas, 78.

Membres

MM. ARAGO (Etienne), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (Arthur), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BURTY (Philippe), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 11 *bis*.

CAIX DE SAINT-AYMOUR (de), membre du Conseil général de l'Oise et de la Commission des monuments historiques, rue de Milan, 11 *bis*.

CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général Foy, 16.

CHAMPFLEURY, ✻, conservateur des collections à la manufacture de Sèvres.

CHÉRON, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, rue Colbert, 3.

CLEMENT (Charles), ✻, critique d'art, rue de Berlin, 29.

GONSE, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.

GUIFFREY, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.

HAVARD (Henry), ✻, critique d'art, rue de Boulogne, 31.

HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.

LAFENESTRE, (Georges), ✻, Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire général des expositions d'œuvres d'art, rue Jacob, 23.

LANGLOIS DE NEUVILLE, O✻, directeur des bâtiments civils au Ministère des Travaux Publics, rue d'Amsterdam, 21.

LAUTH, ✻, administrateur de la manufacture de Sèvres.

LIESVILLE (de), publiciste, rue Gauthey, 28.

MICHAUX ✻, chef de la division des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, rue Reynouard, 69 (Passy).

MONTAIGLON (de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.

MUNTZ, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Pernelle, 8.

SCHŒLCHER, sénateur, rue Hippolyte Lebas, 1.

SAINT-VICTOR (Paul de), O✵, inspecteur des Beaux-Arts, rue Furstenberg, 6.

VÉRON, rédacteur en chef de la Revue hebdomadaire, *l'Art*, avenue de l'Opéra, 33.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Président

M. GUILLAUME, G✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, boulevard Saint-Germain, 238.

Vice-présidents

MM. CASTAGNARY, conseiller d'État, critique d'art, rue Duperré, 2.

DELABORDE (vicomte Henri), O✵, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

Secrétaire

M. BALLU (Roger), inspecteur adjoint des Beaux-Arts, rue Saint-Lazare, 75.

Membres

MM. ABOUT (Edmond), ✵, critique d'art, rue de Douai, 6.

BARDOUX, député, rue de Naples, 72.

BELLAY, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Blanche, 72.

BERGER (Georges), C✵, critique d'art, rue Legendre, 8.

BŒSWILWALD, O✵, inspecteur général des monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.

CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).

CHIPIEZ, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.

DUBOIS (Paul), O✵, directeur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

GRUYER, membre de l'Institut, inspecteur des Beaux-Arts, rue de l'Arcade, 22.

KAEMPFEN, inspecteur des Beaux-Arts, rue Godot de Mauroy, 10.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✵, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, rue de l'École de Médecine, 5.

LIOUVILLE, député, quai Malaquais, 3.
LECONTE, député, rue Bonaparte, 27.
MILLAUD (Edouard), sénateur, avenue Kléber, 68.
NARJOUX, ✵ architecte de la ville de Paris, rue Vanneau, 29.
NUITTER, ✵, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.
OSMOY (comte d'), député, rue Saint-Lazare, 56.
PERRIN (Émile), O✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur général du Théâtre-Français, rue de Richelieu, 6.
PILLET, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Saint-Sulpice, 18.
RUPRICH-ROBERT, O✵, inspecteur général des Monuments historiques, rue d'Assas, 10.
THOMAS (Ambroise), GO✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.
VAUCORBEIL, ✵, directeur de l'Opéra, rue Caumartin, 18.

II

MEMBRES NON RÉSIDANT ET CORRESPONDANTS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

ALLIER. . . . . M. Bariau, conservateur du Musée, à Moulins, *membre non résidant.*

ALPES-MARITIMES. . . M. Chabal-Dussurgey, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Nice, *membre non résidant.*

AUBE . . . . . M. Gréau, président de la Société des Amis des arts, à Troyes, *membre non résidant.*

BOUCHES-DU-RHONE. . MM. Bouillon-Landais, conservateur du Musée, à Marseille, *correspondant.*

Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix, *membre non résidant.*

Roux (Jules), président de la Société des Amis des arts, à Marseille, *membre non résidant.*

CALVADOS. . . . . MM. Travers (Emile), archiviste-paléographe, à Caen, *correspondant.*

Colin (Paul), inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Caen, à Paris, *membre non résidant.*

CORSE. . . . . M. Peraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio, *correspondant.*

DORDOGNE . . . . . M. l'abbé Cheyssac, curé de Laroche-Chalais, *correspondant.*

DOUBS. . . . . M. Castan, (Auguste), ✻, secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, *membre non résidant.*

EURE-ET-LOIR. . . . . M. Roussel, propriétaire à Anet, *correspondant.*

GARD . . . . . M. Lenthéric, ingénieur des Ponts et Chaussées, à Nîmes, *membre non résidant.*

GIRONDE.	MM. Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux, *correspondant*.
	Braquehaye, directeur de l'école municipale de dessin, à Bordeaux, *correspondant*.
	Marionneau, *correspondant*.
HÉRAULT.	M. Michel (Ernest), conservateur du Musée, à Montpellier, *correspondant*.
INDRE-ET-LOIRE. . . .	M. Laurent, conservateur du Musée, à Tours, *correspondant*.
LOIRET.	MM. Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, à Orléans, *correspondant*.
	Marcille (Eudoxe), ✻, conservateur du Musée d'Orléans, *membre non résidant*.
	Edmond Michel, ✻, *membre non résidant*.
MAINE-ET-LOIRE. . . .	MM. Dauban, ✻, conservateur du Musée d'Angers, *correspondant*.
	Port (Célestin), archiviste-paléographe du département, à Angers, *membre non résidant*.
HAUTE-MARNE.. . . .	M. Brocard (Henry), conservateur du Musée, à Langres, *correspondant*.
MAYENNE.	M. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée, à Château-Gontier, *correspondant*.
MEURTHE-ET-MOSELLE.	M. Cournault, conservateur du Musée Lorin, à Nancy, *correspondant*.
NORD	MM. Houdoy (Jules), de Lille, ex-administrateur des Musées de Lille, *membre non résidant*.
	Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation, à Cambrai, *correspondant*.
	Dutert, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Douai, à Paris, *membre non résidant*.
RHONE	MM. Rondot (Natalis), à Lyon, *membre non résidant*.
	Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon, *membre non résidant*.
	Charvet (Léon), inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Lyon, *membre non résidant*.
	Giraud, conservateur du Musée d'archéologie à Lyon, *correspondant*.
	Georges (G.), architecte à Lyon, *correspondant*.

Seine-et-Oise.	M. Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles, *membre non résidant.*
Seine-Inférieure. . .	MM. G. Le Breton, directeur du Musée céramique, à Rouen, *correspondant.*
	Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf, *membre non résidant.*
	Hue, conservateur du Musée de Fécamp, *correspondant.*
Tarn	M. Jolibois (Emile), conservateur du Musée, à Albi, *correspondant.*
Vendée	M. Benjamin Fillon, ✵, maire de Saint-Cyr en Talmondois, *membre non résidant.*
Haute-Vienne.	M. Dubouché, ✵ directeur du Musée céramique, à Limoges, *membre non résidant.*

III

RÉCOMPENSES

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ DE 1877 A 1880

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décr t du 3 avril 1881.

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

DURIEUX, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

PORT (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Officiers d'Académie.

MM.

ABRAHAM (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Goutier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. — Arrêté du 18 avril 1879.

BRAQUEHAYE, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

BRÈS, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

BROCARD (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 2 avril 1880.

CHARDON, archiviste du département de la Sarthe. — Arrêté du 7 avril 1877.

CHEYSSAC (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

Fillon (Benjamin), à Fontenay (Vendée), membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 27 avril 1878.

George, architecte à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Herluison, auteur-éditeur à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 2 avril 1880.

Jolibois (Emile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. — Arrêté du 18 avril 1879.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Laurent, conservateur du Musée à Tours (Indre-et-Loire). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Breton (Gaston), conservateur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Marionneau, secrétaire de la commission municipale du Musée de peinture à Nantes (Loire-Inférieure). — Arrêté du 7 avril 1877.

Michel (Edmond), membre de la Société des antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878.

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'Ecole de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille. — Arrêté du 18 avril 1879.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Alpes-Maritimes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Roussel, propriétaire à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

IV

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France

1877-1880.

AISNE

LAON . . . . . Société académique.

SAINT-QUENTIN . . . Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.

VERVINS . . . . . Société archéologique.

ALGÉRIE

ALGER . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

Société des Beaux-Arts, sciences et belles-lettres.

CONSTANTINE . . . . Société archéologique.

ALLIER

MOULINS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES-MARITIMES

NICE . . . . . Société des Beaux-Arts.

ALPES (HAUTES-)

GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ARDÈCHE

LES VANS . . . . . Société historique et archéologique.

ARIÉGE

FOIX . . . . . Société philotechnique.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres de l'Aube.
—	Société des Amis des arts.

BOUCHES-DU-RHONE

Aix	Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres.
Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société de statistique.
—	Société artistique.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CALVADOS

Caen.	Société des Beaux-Arts.
Falaise.	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

CHARENTE

Angoulême.	Société d'agriculture, sciences, arts et commerce de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Société des Amis des arts.
Saintes.	Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.
—	Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.
Saint-Jean-d'Angély.	Académie des muses santones.

CHER

Bourges	Comité du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CORSE

Ajaccio	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTE-D'OR

Dijon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc . . . . Société d'émulation des Côtes-du-Nord.

DORDOGNE

Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Besançon. . . . . Société d'émulation du Doubs.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Montbéliard . . . . Société d'émulation.

EURE-ET-LOIR

Chartres. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.

FINISTÈRE

Brest. . . . . Société académique.
Quimper . . . . . Société archéologique du Finistère.

GARD

Nîmes . . . . . Comité de l'art chrétien.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société artistique du Gard.
— . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
— . . . . . Académie de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.

GIRONDE

Bordeaux . . . . . Société archéologique de la Gironde.
— . . . . . Société philomathique.

HÉRAULT

Montpellier . . . . Société artistique de l'Hérault.

INDRE-ET-LOIRE

Tours . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Touraine.

JURA

Lons-le-Saulnier. . Société d'émulation du Jura.
— . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

LANDES

Dax . . . . . Société de Borda.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy. . . . . Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes. . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure.
— . . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.

LOIRET

Orléans . . . . . Société archéologique et historique de l'Orléanais.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société philharmonique.
—	Société de Sainte-Cécile.

LOT

Cahors.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.

LOT-ET-GARONNE

Agen.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

MAINE-ET-LOIRE

Angers.	Société académique de Maine-et-Loire.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.

MANCHE

Saint-Lo.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Coutances	Société académique du Cotentin.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société artistique et industrielle.
—	Société musicale *l'Union cherbourgeoise*.

MARNE

Chalons.	Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Reims.	Société des arts réunis.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.

MAYENNE

LAVAL . . . . . Société des Arts réunis de la Mayenne.
— . . . . . Commission historique et archéologique.

MEURTHE-ET-MOSELLE

NANCY . . . . . Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain.
— . . . . . Association des artistes musiciens de Nancy.

NIÈVRE

NEVERS. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

NORD

LILLE. . . . . Commission historique du département du Nord.
CAMBRAI . . . . . Société d'émulation.

OISE

BEAUVAIS. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ORNE

ALENÇON . . . . . Commission des archives.

PAS-DE-CALAIS

ARRAS . . . . . Académie des sciences, lettres et arts.
— . . . . . Union artistique du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des antiquités départementales.
— . . . . . Société artésienne des Amis des arts.
BOULOGNE-SUR-MER . Société boulonnaise des Amis des arts.

PYRÉNÉES (BASSES-)

BAYONNE . . . . . Société des sciences, lettres et arts.
PAU . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

PERPIGNAN . . . . . Société scientifique, agricole et littéraire.

HAUT-RHIN (PARTIE FRANÇAISE DU)

BELFORT . . . . . Société belfortaine d'émulation

RHONE

LYON. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
— . . . . . Société académique d'architecture.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Rhône.

SAONE-ET-LOIRE

AUTUN . . . . . Société éduenne des lettres, sciences et arts.

SARTHE

LE MANS. . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
— . . . . . Société historique et archéologique du Maine.
— . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).

SAVOIE

CHAMBÉRY . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Cercle choral et cercle musical.
— . . . . . Orphéon chambérien.

SEINE-ET-MARNE

MEAUX . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
PROVINS. . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise.

SEINE-INFÉRIEURE

DIEPPE. . . . . Société des Amis des arts.
ELBEUF. . . . . Société industrielle.
HAVRE (LE). . . . . Société havraise d'études diverses.
— . . . . . Société Sainte-Cécile.

ROUEN . . . . . Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société artistique de Normandie.

TARN

ALBI . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.

TARN-ET-GARONNE

MONTAUBAN. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

VAR

DRAGUIGNAN. . . . . Société d'études scientifiques et archéologiques.
TOULON. . . . . Académie du Var.

VENDÉE

LA-ROCHE-SUR-YON. . Société d'émulation de la Vendée.

VIENNE

POITIERS . . . . . Société des archives historiques du Poitou.
— . . . . . Académie des Beaux-Arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des antiquaires de l'Ouest.

VIENNE (HAUTE-)

LIMOGES . . . . . Société archéologique et historique du Limousin.

VOSGES

SAINT-DIÉ. . . . . Société philomathique vosgienne.
ÉPINAL. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
REMIREMONT . . . . Société municipale de musique.

V

INSTRUCTIONS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

Le Comité des sociétés des Beaux-Arts des départements, institué par arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en date du 18 avril 1879, a pour mission de présider à la réunion annuelle des délégués de ces sociétés et d'entretenir une correspondance régulière avec les conservateurs de musées, les directeurs d'écoles, les collectionneurs, les artistes, les amateurs, en un mot avec les associations ou les particuliers qui s'intéressent au progrès de l'art.

Ce Comité se compose de deux sections :

La première (SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART) a pour attributions spéciales l'étude des choses du passé, les recherches relatives à l'architecture, à la peinture, à la sculpture, à la gravure, à la musique, à la céramique, à la tapisserie, etc., c'est-à-dire à tout ce qui rentre dans le vaste domaine de l'histoire de l'art.

La seconde (SECTION DE L'ENSEIGNEMENT), consacrée particulièrement aux choses du présent et de l'avenir, doit suivre toutes les manifestations de la vie artistique dans les départements : art dramatique et musical, décoration d'édifices publics, expositions d'art rétrospectif ou contemporain, organisation de conférences, création d'écoles et de musées industriels, etc.

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART.

La section de l'histoire de l'art n'a pas voulu fixer une limite aux travaux dont elle est appelée à s'occuper; mais elle a pensé que, pour marquer le caractère de ses relations avec les Sociétés des Beaux-Arts des départements, elle devait s'attacher à préciser autant que possible le but de leurs recherches. A cet effet, elle s'est divisée en cinq commissions entre lesquelles le domaine

ouvert aux investigations des amis des arts a été partagé d'après la classification suivante :

1° Architecture et sculpture.

2° Peinture, dessin et gravure.

3° Arts décoratifs.

4° Céramique.

5° Théatre et musique.

Indiquer, même sous des formes générales, les matières dévolues à chacune des cinq commissions, c'est tracer le cadre du programme qui occupe depuis longtemps les Sociétés savantes des départements et qui, grâce à leur persistant effort, devra s'enrichir tous les jours de faits nouveaux et de découvertes imprévues.

Le but essentiel de l'effort individuel ou collectif, c'est l'histoire avec toutes les significations que comporte un pareil mot lorsqu'il s'applique à l'éclosion de l'art, à ses progrès, à ses transformations successives, aux influences extérieures qui ont pu en hâter le triomphe ou en précipiter la décadence : la biographie des artistes, même de ceux dont la renommée n'a pas franchi les limites de leur province, l'étude et la description du monument célèbre ou ignoré, les caractéristiques de l'art local quand les maîtres ont constitué un groupe ou une école, les statuts des anciennes corporations, l'œuvre restée anonyme, le nom auquel ne se rattache aucune production connue, les créations des industries disparues ou florissantes encore, en un mot tout ce qui intéresse les annales de l'art français appelle notre attention et légitime notre enquête.

Familiarisées de longue date avec les procédés rigoureux de la critique, les Sociétés des Beaux-Arts savent aussi que ce n'est pas avec des conjectures que l'histoire peut être écrite. Le fait positif, l'œuvre indiscutable, le document authentique comme ceux que nos archives départementales possèdent en si grand nombre, telles ont été les bases de leurs travaux précédents, tels seront encore les éléments principaux et la raison d'être de leurs communications. Les recommandations spéciales que le Comité croit devoir leur adresser au nom de chacune des Commissions qui composent la section de l'histoire de l'art peuvent se traduire ainsi :

1° Architecture et sculpture. — Lorsqu'on étudie les monuments de l'architecture française, il est difficile de ne pas éprouver un regret, celui d'ignorer le nom de la plupart des artistes, des

« maîtres de l'œuvre » qui ont construit nos châteaux, nos cathédrales, nos hôtels de ville. Malgré la valeur des monographies qui ont été publiées, nous savons mal l'histoire de nos constructions militaires, civiles, religieuses, et nous avons encore beaucoup de recherches à faire pour arriver à établir dans quelle mesure le génie architectural de la race française a pu être influencé par les modes venues de l'étranger, quelle irrésistible séduction nos méthodes savantes et notre goût ont exercée sur les nations voisines.

Pour la sculpture, qui n'est pas la moindre gloire de notre pays, des recherches analogues doivent être entreprises. Assuré d'être compris à demi-mot, le Comité n'insiste pas sur ce point. Il lui suffira d'ajouter que la première Commission est appelée à examiner les travaux relatifs à l'art sculptural, sous toutes ses formes, depuis la statue monumentale jusqu'à la figurine en terre cuite, depuis le bas-relief de marbre, de pierre ou de bronze, jusqu'au médaillon en cire et aux délicates fantaisies de l'ivoirier, sans oublier la gravure en médailles et la gravure en pierres fines.

2° Peinture, dessin, gravure. — Le temps n'est plus où l'on croyait que l'histoire de l'art national commence au seizième siècle. Les maîtres dont nous connaissons les noms et les œuvres ont eu des ancêtres ignorés, et bien des titres de gloire enveloppés dans l'ombre incertaine du passé pourraient nous être rendus. Tout ce qui se rattache aux origines de l'école française de peinture s'impose à l'attention vigilante des érudits, et rien ne doit être négligé de ce qui touche à nos peintres, à nos enlumineurs de manuscrits, aux dessinateurs et aux graveurs qui ont mis dans de fines images leur esprit ou leur grâce.

Pour la peinture, les influences venues de l'étranger ont été considérables; la France a été comme traversée par des courants qui avaient pris naissance en Italie ou dans les Flandres. Toutes ces influences doivent être scrupuleusement notées. Et qui sait si une pareille étude, curieusement poursuivie, n'aurait pas pour résultat de mettre en lumière les longues résistances du génie national qui a paru parfois se laisser séduire, mais qui n'a jamais consenti à se laisser conquérir?

3° Arts décoratifs. — Ici, le nombre et la diversité des matières qui peuvent faire l'objet de nos investigations sont vraiment presque illimités. Quel que soit le procédé qu'ils emploient, tous les arts de

l'ornement méritent qu'on les étudie et qu'on les raconte. L'histoire encore si peu connue de la tapisserie et des tissus, la fabrication du meuble, celle des cuirs dorés ou frappés, la verrerie, le travail des gemmes, tous les arts du métal, l'orfévrerie, la bijouterie, la ferronnerie, la poterie d'étain, le bronze appliqué à la décoration de la maison, l'arme dont l'habileté de l'ouvrier a su faire un engin de combat et un joyau : ce sont là les formes principales où s'est exercée la fantaisie ornementale de nos artistes. A l'orfévrerie se rattachent l'art de l'émail, qui a été si souvent la parure du métal ouvré, et aussi la joaillerie qui, sur une armature d'or ou d'argent, fait scintiller les pierres précieuses et les perles. Les Musées des départements, les collections des amateurs, et surtout l'inépuisable trésor des Archives, mettent les Sociétés des Beaux-Arts en présence d'industries glorieuses qui ont été la richesse de l'ancienne France et qui restent encore son honneur. Il leur appartient de réunir les feuillets épars de cette grande histoire.

4° Céramique. — En raison de l'importance qu'elle a prise et qu'elle doit garder dans les études des savants de tous les pays, la céramique a paru devoir former une classe spéciale. D'heureuses découvertes ont été faites depuis vingt ans, et cependant un certain nombre de points sont restés obscurs, notamment ceux qui se rattachent aux origines, à partir des humbles terres vernissées du onzième siècle jusqu'aux faïences luxueuses que les potiers de la Renaissance ont décorées. Pour les époques plus récentes, l'histoire, ébauchée par de savantes monographies, présente aussi de fâcheuses lacunes. Alors même qu'on croirait devoir négliger (et ce parti pris serait évidemment regrettable) les nombreux traits d'union qui, au point de vue du décor et des formes, existent entre les arts céramiques de l'Orient et la céramique française, l'étude de notre art national, dont l'activité dure depuis huit siècles, ouvrirait à elle seule les plus larges horizons aux érudits, qui à la curiosité savent joindre la patience et le courage.

5° Théatre et musique. — La section du Comité qui est appelée à s'occuper de l'histoire de l'art ne pouvait demeurer indifférente aux recherches qui ont pour objet les transformations et les progrès de la musique, soit qu'elle ait pris, grâce au talent de compositeurs savants, une forme régulière et raffinée, soit que, chantée avant d'être écrite, elle ait gardé le robuste accent d'un art instinctif

et populaire. Les Sociétés des Beaux-Arts des départements sont en situation de nous adresser sur ce point d'intéressantes communications. Hâtons-nous de recueillir et de fixer ces notes légères que le vieux paysan de France a apprises à son petit-fils; ne laissons pas s'évanouir dans l'oubli le refrain de cette dernière chanson.

Tout ce qui touche au théâtre mérite aussi d'être recherché et mis en valeur; mais ce qui doit être étudié de préférence, c'est moins le théâtre considéré comme une des branches de la littérature manuscrite ou imprimée, que la légende ou la comédie, mise en scène, représentée et parlant au spectateur d'autrefois, aussi bien par le jeu des acteurs et par leur costume que par la vraisemblance ou la libre fantaisie du décor. Les archives municipales fournissent les plus précieux détails sur les dépenses occasionnées par ces représentations.

Ce qu'il convient de restituer également, c'est l'histoire des comédiens de la province, ainsi que celle de ces troupes ambulantes qui ont fait le tour de la France et qui étaient parfois conduites par l'un de nos plus illustres poëtes, Molière.

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT.

A l'exemple de la section de l'histoire de l'art, la section de l'enseignement s'est subdivisée en trois sous-commissions, entre lesquelles les questions dont cette section est appelée à s'occuper avec les Sociétés des Beaux-Arts des départements, ont été partagées de la manière suivante :

1° Musées et Expositions.

2° Écoles.

3° Théatre et musique.

1° Musées et Expositions. — Depuis quelques années, nos Musées provinciaux ont pris un développement qui témoigne du goût éclairé d'un grand nombre de municipalités et de Sociétés des Beaux-Arts. Mais, pour tirer de ces Musées tout le profit qu'on peut en espérer au point de vue de l'instruction générale, il y aurait à introduire dans l'organisation de beaucoup d'entre eux des améliorations sérieuses. Les points sur lesquels l'attention doit être appelée tout particulièrement sont les suivants :

1. *Classification et annotation.* Une classification méthodique et

historique autant que possible permettrait aux visiteurs d'acquérir de sérieuses notions sur l'histoire de l'art, en les mettant à même de distinguer les temps et les lieux. Mais il conviendrait dans un but d'unité, que les personnes chargées de ce travail se missent d'accord avec les rédacteurs de l'*Inventaire des richesses d'art de la France.*

2. *Aménagement.* Cette question intéresse tout particulièrement les artistes qui viennent chercher dans nos Musées des sujets d'étude ; il est à désirer, en effet, que l'aménagement des galeries soit assez hospitalier pour qu'ils y trouvent toutes facilités de travail, et que l'accès en soit plus facile au public, qui n'est admis, dans la plupart des Musées des départements, qu'une seule fois par semaine.

3. *Visites pédagogiques.* Il n'est pas nécessaire d'insister sur la nécessité d'organiser dans tous les Musées des visites de ce genre, et, au besoin, des conférences en présence des œuvres elles-mêmes, à la condition qu'elles soient faites à des heures où les personnes désireuses de profiter de cet enseignement ne seraient point troublées par le va-et-vient des simples visiteurs. Les professeurs des colléges et les chefs des maisons d'éducation ne tarderaient pas à considérer comme un élément indispensable de l'instruction publique ces promenades qui, faites sous la direction d'hommes compétents, permettraient aux élèves de remonter des effets aux causes et des œuvres aux milieux où elles se sont produites.

4. *Insuffisance des collections d'œuvres d'art.* Pour les Musées qui, au point de vue de l'histoire et des différentes catégories d'œuvres d'art, offrent des lacunes, il y aurait à rechercher les moyens de les compléter. On arriverait au but en réunissant des publications périodiques d'art, des estampes, et surtout des photographies à l'aide desquelles les reproductions des chefs-d'œuvre de tous les pays et de toutes les écoles viendraient passer sous les yeux des visiteurs, élèves et gens du monde.

Telles sont les principales questions qu'il serait utile d'examiner, en ce qui concerne les Musées départementaux ou municipaux, et sur lesquelles des communications intéressantes pourraient certainement être faites à la section de l'enseignement du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Quant aux Expositions, de quelque nature qu'elles soient, on ne

saurait trop insister sur les heureux effets qu'elles sont appelées à produire. L'Exposition universelle de 1878 a montré la diversité des éléments avec lesquels on peut préparer des Exposions profitables à tous. Un certain nombre de Sociétés des Beaux-Arts ont déjà procédé à l'organisation d'Expositions rétrospectives ou modernes d'œuvres intéressantes. Les résultats obtenus ne peuvent qu'encourager d'autres Sociétés à suivre cet exemple. L'Administration des Beaux-Arts suit d'un œil attentif toutes les entreprises de ce genre, et d'après les renseignements qui lui sont donnés, s'efforce de les seconder par tous les moyens dont elle dispose, acquisitions, envois d'œuvres d'art, distinctions honorifiques, etc.

Il y a lieu d'insister tout particulièrement sur l'intérêt que présente la réunion d'œuvres qui ont marqué d'un cachet spécial telle ou telle région, et sur l'avantage qu'il y aurait à rapprocher les produits actuels des anciens produits similaires, rapprochement qui à lui seul constituerait un véritable enseignement. Des visites pédagogiques et des conférences pourraient être faites dans ces Expositions, de même que dans les Musées, et l'on obtiendrait ainsi d'excellents résultats.

2° Écoles. — Les Sociétés des Beaux-Arts des départements sont appelées à rendre de véritables services, en ce qui concerne l'enseignement du dessin, par des travaux qui compléteraient les documents que le Département des Beaux-Arts vient de rassembler.

Avant de déterminer, comme il vient de le faire, la méthode qui doit servir de base à tous les degrés de l'enseignement, M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a ouvert une vaste enquête, dans laquelle ses inspecteurs ont réuni les matériaux à l'aide desquels la Commission chargée de rédiger des programmes et de déterminer les séries de modèles qui leur correspondent a pu accomplir sa mission. Il n'y a donc plus aujourd'hui à entrer dans l'examen de la méthode et des procédés d'initiation qui ont été étudiés par cette Commission spéciale et qui viennent d'être arrêtés par l'administration.

Mais l'étude faite en vue de la reconstitution de l'enseignement ne pouvait comprendre que d'une façon sommaire les renseignements concernant l'histoire des écoles. En s'attachant à rechercher avec soin ces renseignements, les Sociétés des Beaux-Arts auront encore une mine féconde à exploiter. Remonter à la création des

écoles, rappeler les noms des hommes qui les ont fondées, faire connaître les raisons locales qui ont déterminé leur entretien aux frais des municipalités, signaler les maîtres, peut-être inconnus, qui y ont enseigné, ainsi que ceux des élèves qui s'y sont distingués, enregistrer les phases et le développement de ces institutions, faire ressortir les avantages qu'elles ont assurés à la prospérité des industries locales, tels sont les points principaux sur lesquels ces sociétés peuvent utilement exercer leur action en dehors de ce qui touche à la direction des études et à l'administration des écoles.

Elles peuvent en outre concourir à résoudre les problèmes qui se présentent au point de vue de la construction et de l'aménagement des écoles de dessin. Il y a, en effet, de ce côté, d'importantes résolutions à prendre, et le département des Beaux-Arts accueillerait avec plaisir toutes les communications qui lui seraient adressées, car il s'agit d'études d'un caractère tout spécial, à raison de leur objet et de l'attention soutenue qu'elles exigent de la part des sens aussi bien que de l'esprit des élèves. La direction de l'éclairage diurne, l'emploi du gaz ou des lumières électriques, la place, la mesure et la distribution des classes, les procédés de chauffage et de ventilation, sont autant de questions délicates qui sont posées aux hommes de bonne volonté.

Enfin, outre les modèles de l'État, qui sont déterminés dans un ordre réglé par la méthode, il y aurait un grand intérêt à doter les écoles de collections spéciales dont la jouissance quotidienne développerait chez les élèves le sentiment de l'art local, et les Sociétés des Beaux-Arts pourraient à cet égard exercer une salutaire influence. En réunissant des photographies et surtout des moulages pris sur des fragments choisis de l'architecture régionale, on arriverait à constituer l'histoire de l'art propre au pays, et à éveiller l'attention et le sentiment de respect des élèves pour des monuments que l'habitude de les voir sans les regarder fait trop souvent dédaigner ; en même temps, on jetterait les bases d'un petit Musée archéologique régional, qui s'accroîtrait plus tard par des échanges. On disposerait ainsi d'une série de modèles moulés qui pourraient, suivant leur degré de force, être intercalés dans les séries désignées par l'administration.

3° Musique, théâtre. — Sans méconnaître les efforts tentés en province par les orphéons et les fanfares, on doit constater qu'en

raison des moyens restreints dont ces Sociétés disposent, elles n'ont pu produire des résultats vraiment artistiques.

Aux fanfares, il manque les instruments à cordes.

Aux orphéons, il manque les voix de femmes.

S'il est possible en Angleterre d'exécuter dans un festival les grands oratorios des maîtres, écrits pour *dessus, ténors et basses,* c'est qu'il existe un personnel de choristes des deux sexes. Par les soins de diverses Sociétés, les parties de ces oratorios sont distribuées gratuitement, apprises dans les familles, et, quand vient le moment, des milliers d'exécutants se trouvent prêts à interpréter l'œuvre.

Un résultat semblable doit être atteint dans notre pays. Au moment où la question de l'éducation des femmes est à l'ordre du jour, la musique, dans ses manifestations les plus élevées, ne doit pas en être écartée.

Il y aurait donc lieu de recommander aux Sociétés chorales de rechercher les moyens les plus convenables pour introduire les voix de femmes dans l'exécution.

Quant aux Sociétés philharmoniques constituées en vue d'une exécution orchestrale complète, si leur nombre est restreint, si leur organisation n'a pu devenir parfaite que dans quelques grandes villes, au moins est-il démontré par là qu'il n'est pas impossible d'arriver à cette perfection.

Il importerait, pour que l'Administration puisse, en parfaite connaissance de cause, rechercher quels sont les meilleurs moyens pour aider dans leur tâche les Sociétés des Beaux-Arts des départements, de savoir quelles sont les ressources symphoniques dont chaque localité dispose, quelles sont les Sociétés de quatuors, de musique de chambre déjà instituées ; il importerait aussi de savoir quelles sont les œuvres de musique classique dont les partitions et les parties existent dans les bibliothèques publiques ou dans les collections des amateurs. On arriverait certainement par ces moyens à provoquer un mouvement artistique considérable, à constituer des centres régionaux et à créer de véritables écoles d'art. C'est ainsi, d'ailleurs, il ne faut pas l'oublier, que l'Allemagne et surtout l'Italie sont parvenues à produire tant de chefs-d'œuvre et à exercer une si haute influence sur l'art musical.

En ce qui concerne le théâtre, la province a déjà souvent donné l'exemple d'une généreuse initiative, et, malgré les difficultés

qu'entraîne avec elle la représentation d'une œuvre musicale, plusieurs partitions ont pu faire leur apparition sur les théâtres des grandes villes. Ce résultat pourrait devenir fréquent si les municipalités, en rédigeant les cahiers des charges des entreprises théâtrales auxquelles elles accordent une subvention, imposaient l'obligation d'exécuter au moins un ouvrage nouveau en trois actes.

Quant aux ouvrages purement dramatiques, le but principal paraît aussi devoir être de faciliter et d'encourager la production d'œuvres originales dans les différentes villes. Tous les ans, un assez grand nombre d'ouvrages sont représentés pour la première fois en province. Dans le nombre, les pièces burlesques, les excentricités occupent peut-être trop de place. Il serait très-utile de pouvoir préciser quels seraient les encouragements les plus efficaces pour développer la production d'œuvres littéraires. Jusqu'à quel point pourrait-on subventionner les théâtres qui produiraient ces œuvres? Jusqu'à quel point pourrait-on faciliter la représentation à Paris de celles qui auraient eu le plus de succès? Ce sont là les questions dont la solution peut dépendre des renseignements qui seront transmis par les Sociétés des Beaux-Arts.

Telles sont les premières recommandations que le Comité croit devoir adresser aux Sociétés des Beaux-Arts des départements. Les points principaux qu'elles touchent pourront être ultérieurement précisés par des instructions nouvelles; mais le fait capital qui dès à présent devait être signalé, c'est que le Comité des Sociétés de Beaux-Arts constitue aujourd'hui le centre de ralliement des efforts collectifs ou individuels qui tendent à susciter et à développer l'enseignement et le goût des arts sur tous les points de la France, à les suivre dans toutes leurs manifestations, et à rechercher en même temps dans le passé tout ce qui peut jeter quelque lumière sur les transformations de notre art national, ainsi que sur les travaux des artistes dont nous admirons les œuvres.

Paris, le 6 février 1880.

TABLE DES MATIÈRES

Procès-verbaux des séances 3
Discours de M. Eugène Guillaume, président de la séance du 31 mars. 4
Communications et lectures 9
Discours de M. Anatole de Montaiglon, président de la séance du 2 avril 13
Communications et lectures 17
Séance générale du 3 avril. 19
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts 20
Rapport sur les travaux relatifs à l'histoire de l'Art, par M. Henry Jouin, secrétaire de la section, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 30
Rapport sur les travaux de la section de l'enseignement du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements par M. Roger Ballu, inspecteur adjoint des Beaux-Arts 38
Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 46

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.

I. L'influence de l'école de dessin de Lyon à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe. — M. L. Charvet. 49
II. De l'enseignement du dessin. — M. Alexandre Dubourg. 58
III. Communication de l'Union artistique du Pas-de-Calais sur les moyens employés par elle pour développer les études d'art dans le département. — M. J. Boutry 63
IV. Le Musée de Marseille. — M. Bouillon-Landais. 65
V. Les Origines du château Borély et du Musée d'archéologie de Marseille. — M. Adrien Sicard. 74
VI. Des attributions données à quelques tableaux du Musée de Rouen. — M. Gaston Le Breton. 80
VII. Les Musées, l'enseignement du dessin et l'Inventaire des richesses d'art, dans le département du Tarn. — Émile Jolibois. 89

VIII. Expositions d'art en province (Maine et Anjou). — Tancrède Abraham 100
IX. Note sur diverses expositions organisées à Laval. — M. Georget 105
X. Nécessité d'une réglementation relative à l'admission dans les bibliothèques, collections et musées d'œuvres graphiques présentant des conditions de durée certaines. — M. Léon Vidal. 109
XI. Note sur les sociétés musicales et sur l'enseignement de la musique au Havre. — C. Cifolelli 115
XII. Des sociétés musicales d'harmonies et de fanfares au point de vue général. — M. A. Hervé. 119

NOTE DU COMITÉ.

L'art décoratif en province. — M. Francis Jacquier, à Caen. . . . 126

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART.

I. L'architecture militaire au Mont-Saint-Michel. — M. Édouard Corroyer 129
II. Mémoire sur la fondation de la cathédrale de Langres et le style de transition. — M. Henry Brocard. 143
III. La tour de Duèze à Cahors. — M. François Cangardel. 152
IV. Notice sur la fontaine de Mantes. — MM. Alphonse Durand et Grave 156
V. Les origines du portrait en France. Le portrait dans les écoles du Midi aux treizième et quatorzième siècles. — M. Bernard Benezet 168
VI. Les peintres Vermay. — M. A. Durieux 188
VII. Les Tischbein. Peintres allemands se rattachant à l'école française. Étude biographique. — M. Edmond Michel. 205
VIII. Notes sur François Bonnemer, de l'Académie royale de peinture (1638-1689). — M. Émile Travers. 218
IX. Pascal Coste, étudié comme dessinateur, ingénieur, architecte et écrivain. — M. Parrocel 227
X. Note sur un caducée de Mercure, trouvé à Lemenc, dans le clos des Visitandines. — M. L. Rabut 245
XI. Le coffret de saint Firmin, à Uzès (Gard). — M. J. M. Carle. 247
XII. Notes et documents nouveaux sur quelques anciennes faïenceries de la haute Provence. — M. L. de Berluc-Perussis. 251
XIII. Coup d'œil sur l'art céramique dans le Tarn-et-Garonne. — M. Ed. Forestié 259
XIV. Étude sur la majolique italienne. — M. F. de Mély. . 269

NOTE DU COMITÉ.

Quelques tableaux du Musée de Caen. — M. Buret 275
La table sculptée de l'Hôtel de ville de Besançon. — M. Auguste Castan 275
Le Dipiyque de l'hôpital civil de Belfort. — M. Diétrich. 275
Les Arts du Dessin et l'École de Puget à Toulon. — M. Ginoux. . 275

ANNEXES.

I. Comité des sociétés des Beaux-Arts des départements . . 279
§ I. Section de l'histoire de l'art. 279
§ II. Section de l'enseignement. 281
II. Membres non résidant et correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 283
III. Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 286
IV. Sociétés correspondant avec le comité des Sociétés des Beaux-Arts et la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1880 288
V. Instructions du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements 296

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 870 014

30 F81 1880

France - Min.de l'instr. publique.

Reunion des sociétés des beaux-a

DATE	ISSUED TO
14 10 7	102 8444
	PARIS
02 0	

30
F81
1880

J. 1146-1

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 870 014

30 F81 1880
France - Min.de l'instr. publique.
Reunion des sociétés des beaux-a
DATE | ISSUED TO
11 10 7 | 102 8444
DANI
02 0
30
F81
1880